MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 646 2

Ehrenfels, Christian
Richard Wagner und seine Apostaten

ML
410
W13E47
1913
c.1
MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/richardwagnerund00ehre

Christian v. Ehrenfels
Richard Wagner
und seine Apostaten

Dres
Oec-75

160,-

(50)

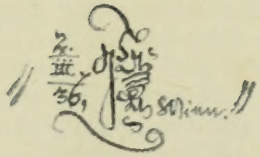
72,-

Richard Wagner
und seine Apostaten

Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier

von

Christian v. Ehrenfels
ord. Professor der Philosophie an der Universität in Prag



1913

Verlag von Hugo Heller & Co., Wien und Leipzig

JUN
27
1959

1913

ist für uns Deutsche ein Jahr der Jahrhundert-Feiertage: — Otto Ludwig, — Friedrich Hebbel, — Richard Wagner, — die Schlacht bei Leipzig, — so folgt es sich im Crescendo, — wenn anders der letzte Schritt noch ein Crescendo bedeutet. — Denn: — wird nicht etwa eine Zeit kommen, die es für das deutsche Volk als größere Ehre ansieht, Richard Wagner hervorgebracht, wie die Völkerschlacht geschlagen zu haben?

Das deutsche Volk ist weit davon entfernt, auf diese Frage einhelligen Bescheid zu wissen. — Einem Beobachter, der sich an äußere Wetterzeichen hält, wäre eine bejahende Antwort auf diese Frage vor etwa fünf Jahren glaubwürdiger erschienen, als heute. — Damals schien der Wagnerhimmel, nachdem das Unwetter des Nietzsche-Abfalles verzogen war, fast wolkenlos zu leuchten. Seither sind wieder allerhand verdächtige Gewitterboten aufgestiegen.

Den Tieferblickenden, der sich, durch mannigfache Kämpfe, eine feste Stellungnahme zu jener unermeßbaren Gestalt Richard Wagner errungen hat, wird das wenig anfechten. Er weiß, daß — „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt" — die Charakterbilder in der Geschichte zu schwanken pflegen. — Unselbständige Geister jedoch und solche, die, mit den historischen Tatsachen wenig vertraut, annehmen, daß Nachwirkungen und Nachruhm eines Künstlers nicht anders als nach dem einfachen Schema des kontinuierlichen Auf- oder Abstieges verlaufen, könnten durch derlei meteorologische Schwankungen beunruhigt, verwirrt, ja — und das wäre das Schlimmste — daran verhindert werden, der Sache selbst, dem Werke des Künstlers, seiner Aneignung zum inneren Besitz, jenes Maß an psychischer Energie zuzuwenden, welche es beansprucht und verdient. — Unter solchen Auspizien ist Jeder, dem Wagner zu einem Lebensinhalt, ja fast zum Lebensinhalt geworden, verpflichtet, sein Pfund zur Klärung des großen Problems beizutragen.

Ich unterzog mich dieser Aufgabe mit Freuden, indem ich, einer Einladung der „Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag" Folge leistend, dort (am 9. Februar d. J.) einen öffentlichen Vortrag

zur Hundertjahrfeier Richard Wagners abhielt. Der Vortrag wurde mit so viel Wärme aufgenommen, daß ich mich entschloß, ihm einen zweiten folgen zu lassen und beide im Druck dem lesenden Publikum zu übergeben.

Soviel zur Entstehungsgeschichte der vorliegenden Schrift, zur Erklärung ihrer Disposition in zwei fast selbständige Teile und zur Rechtfertigung jener „persönlichen Note", welche namentlich zum Schluß der beiden Abschnitte durchklingt, und die man gemeiniglich dem Redner leichter gutzuhalten pflegt, als dem Schriftsteller.

Prag, im April 1913.

Der Verfasser.

Der Meister von Bayreuth erzählt uns in seiner 1911 veröffentlichten Autobiographie, welch wichtige Bedeutung der Stadt Prag für die Erlebnisse seiner Knaben- und Jünglingsjahre zukam. — Prag war das Ziel seiner ersten weiteren Reisen. Die herrliche Architektur, die Fremdartigkeit der Bevölkerung gaben dem Geist des Knaben frühzeitige Nahrung nach einer der Hauptrichtungen, in die seine Veranlagung ihn wies: — nach der Richtung des Überschwänglichen, Phantasievollen — der Romantik. Bezeichnend dafür ist ein Bild, das er uns vorführt. — Es war auf einer Rückreise von Prag, die er, wie so viele seiner Wanderungen, zu Fuß ausführte. Von einem Hügel aus blickte er ein letztesmal zurück auf die Zinnen der vieltürmigen Stadt. Und da ergreift den Knaben ein so wildes Abschiedsweh, daß er sich in leidenschaftlichem Weinen zu Boden wirft, von der Stelle nicht weichen will, und von seinen Gefährten mit Gewalt fortgeführt werden muß.

Diese kleine Szene verdient unsere besondere Beachtung. Denn sie läßt, in kindlichen Konturen, alle wichtigen Charakterzüge des späteren Mannes Richard Wagner zutage treten: Die Leidenschaft der Hingebung, das Ungestüm der Äußerung und — den Drang des Dramatikers nach Wirkung auf ein Publikum. Denn wir müßten in der Psychologie des Kindes wenig bewandert sein, wenn wir nicht errieten, daß für den Auftritt, so aufrichtig auch die Gefühle waren, dem er Ausdruck gab, doch das Bewußtsein der Gegenwart der mitfühlenden Gefährten von ausschlaggebender Bedeutung gewesen ist. Es ist derselbe Wagner, als dessen Grundzug wir ein glühendes Liebesverlangen erkennen, ein Verlangen, welches in seiner vollen, sinnlichen Erfüllung Ziel und Inhalt des Lebens erblickt, — derselbe Wagner, der das Wort und das Phantasieerlebnis — „Liebestod" geprägt und geschaffen hat, — der Künstler kat exochen, der sein eigentliches Lieben und Leben nicht in der Welt der Realität, sondern in der Phantasie, im Reiche der Kunst zur Erfüllung bringt.

In der Tat! — Das normale Verhältnis zwischen dem Leben in Realität und Wirklichkeit und dem Leben in Traum und Phantasie war bei Wagner in sein Gegenteil verkehrt. Normaler Weise steht

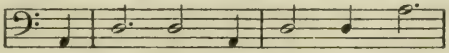
unſer Leben in Wirklichkeit unter der Herrſchaft ſtetig beſtimmender Direktiven, und das Leben des Traumes und der Phantaſie ſcheint dem gegenüber willkürlich und verworren. Bei Wagner dagegen zeigt das Phantaſieleben als ſchaffender Künſtler die großartigſte innere Einheit der Entwicklung, und ſein Leben als Realmenſch erſcheint dagegen, bis zu ſeiner ſpäten Vereinigung mit der Tochter Liſzts, ruhelos, zerſtückt, voll unerwarteter Wendungen und bizarrer Wechſelfälle.

Wagner als wirklicher Menſch hat das Liebesleben geführt — eines Studenten (ſogar, wie er uns mitteilt, eines ziemlich leichtfertigen Studenten), eines Theaterkapellmeiſters und freien Künſtlers, — nicht weſentlich anders als tauſend Andere neben ihm. Wagner als Phantaſiemenſch, als Künſtler, offenbart uns das Liebesleben einer Natur von typiſcher Größe, Kraft, Geſundheit, Reinheit und Keuſchheit der Empfindung. Die Geliebte dieſes Lebens aber — das Weib, um deſſen Gunſt er gefreit und deſſen Gunſt er errungen, war — die künſtleriſche Empfängnisfähigkeit des deutſchen Volkes. — Es iſt dies ein ungemein komplizierter, in ſeine letzten Tiefen noch lange nicht durchforſchter pſychologiſcher Prozeß, ein Prozeß, der Wagner ſelbſt nur halb zum Bewußtſein gelangte, — jener Vorgang, der es ermöglichte, daß ein voller Menſch, in dem glühenden Verlangen ſeiner liebesbedürftigen Natur, ſich in die Phantaſiewelt des Künſtlers gleichſam hineinprojizierte. Das Ergebnis dieſes rätſelhaften Vorganges iſt aber von geradezu verblüffender Einfachheit und Klarheit.

Wüßten wir nicht ſchon ſeit langem, daß auf dem Gebiete der dramatiſchen Maſſenwirkung nur die einfachſten, gleichſam greifbaren Motive Durchſchlagskraft beſitzen, ſo klänge es uns faſt wie eine Banalität, feſtzuſtellen, daß das Ergebnis jenes hochkomplizierten Prozeſſes, die große Linie in der Aufeinanderfolge der Werke Richard Wagners zu Tage tritt, indem dieſe Werke als der dramatiſche Ausdruck ſich darſtellen — der verſchiedenen Formen und Geſtalten des Liebesverlangens und Liebeserlebens einer typiſchen Kraftnatur in den aufeinanderfolgenden Altersſtufen. Das gilt für die Werke, welche Wagner ſchuf, nachdem er zur vollſtändigen Beherrſchung der Kunſtmittel, zum Ausdruck ſeiner eigentlichen

Natur gelangt war. Es sind dies der Reihe nach: Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, der Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, die Meistersinger von Nürnberg, Parsifal.

Wir wollen diesen Entwicklungsgang nunmehr betrachten und kehren wieder zurück zum Phantasie- und Traumleben des Knaben. — Die allerneueste Psychologie hat uns gezeigt, daß das Liebesverlangen im Kinde viel früher erwacht als man im allgemeinen annimmt, — daß es jedoch auf dieser Altersstufe durch mächtige Gegenregungen im Bann gehalten wird und sich dafür in den unbewachten Perioden des Schlafes durch schreckhafte Angstträume gleichsam Luft macht. — Wagner wußte nichts von diesen Forschungen, die erst geraume Zeit nach seinem Tode an das Licht der Öffentlichkeit traten. Umso bedeutungsvoller mutet es uns an, wenn er uns in seiner Autobiographie erzählt, daß er als Knabe fast allnächtlich von furchtbaren Angstträumen befallen wurde, so daß er durch Aufschreien aus dem Schlaf seinen Familienangehörigen zur dauernden Last geworden wäre, wenn diese sich nicht an diese Zustände allmählig gewöhnt hätten. Die Spuck- und Gespenstervisionen des Traumes brachte die damals schon musikalisch erregte Phantasie des Knaben in enge Beziehung zu dem musikalischen Intervall der Quint. Der hohle, unheimlich anmutende Klang der Quint stand für den Knaben in einer mystischen Verbindung mit jenen Gesichten. — Und wie ein mystischer Schauer muß es nun uns ergreifen, wenn wir diese Quint gerade an jener Stelle auftauchen hören, wo Wagner als Dramatiker zu sich selbst gelangte. An jener Stelle, wo das Holländermotiv —



— zum erstenmale erklingt, und das Geisterschiff des wilden Seewanderers an die Felsküste brandet. — Hier haben wir das Gefühl: — Jetzt ist es geschehen! — Jetzt hat sie sich vollzogen, diese größte Geisterbeschwörung, welche die menschliche Geschichte bisher gesehen, jener wunderbare Vorgang, in dem ein Künstler aus dem Geiste der Musik den versunkenen Mythos seines Volkes ans Tageslicht rief.

Nun könnte man mich aber vielleicht beim Wort nehmen: — „Wie sollte das Drama dieses sturmgepeitschten Heimatsuchers, des ewigen Juden in nordischer Gestalt, das Liebeserleben auf frühester Alters-

ſtufe veranſchaulichen? —“ Und doch iſt es ſo. Jeder Unbefangene wird das alsbald ſelbſt zugeben, wenn er zweierlei in Erwägung zieht: — Da — wie wir geſehen — die erſten Liebesregungen in frühe Kindheit zurückgreifen, kann es ſich nur um jenen Vorgang handeln, in welchem dem Jüngling zum erſten Male die Macht der Liebe zu vollem, eingeſtandenem Bewußtſein gelangt. — Und um dieſen Vorgang handelt es ſich nicht etwa im Sinne einer allgemeinen, überall realiſierten Menſchlichkeit. Ein ſolch allgemein Menſchliches — ich widerſpreche hier mit Bewußtſein auch dem Theoretiker Richard Wagner — gibt es überhaupt nicht in jener Differenziertheit und Beſtimmtheit, wie man das vielfach annimmt, und ſchon gar nicht auf dem Gebiet des Liebeserlebens. Die erſten eingeſtandenen Liebeserlebniſſe des Griechenjünglings in ſeiner heidniſchen Atmoſphäre waren durchaus verſchiedene von denen des germaniſchen Mannes in der chriſtlichen Kulturwelt. Für dieſe gilt nämlich die grundſätzliche Auffaſſung, welche die Liebe — nicht eben als etwas Sündhaftes, aber doch als ein Lebenselement betrachtet, gegen das man ſich wehren ſoll. Und hier begegnen ſich die Moral des Chriſtentums und germaniſche Raſſeninſtinkte. Tacitus berichtet uns, daß auch unter den heidniſchen Germanen der Grundſatz hochgehalten wurde, welcher dem Manne einen möglichſt langen Kampf gegen die Liebesbedürfniſſe zur Pflicht und zum Ruhm macht. Kampf gegen die Regungen, ja gegen das Eingeſtändnis der Liebe erfüllt daher die erſte Lebensphaſe des Jünglings in dieſer kulturellen und raſſiſchen Atmoſphäre. Eine langwährende Einſamkeit, die Sehnſucht ungezählter durchwachter Nächte, auf dem Meere innerlicher Gedankenarbeit verlebter Jahre, läßt den Jüngling die Zeit, in der er es verſuchte ohne Liebe zu leben, wie eine Ewigkeit erſcheinen. Und wenn er ſich nun endlich für überwunden erklären muß, dann ſtrömen ihm wohl jene Worte des Holländers aus tiefſtem Herzen hervor:

„Wie aus der Ferne längſt vergang'ner Zeiten
ſpricht dieſes Mädchens Bild zu mir, —
wie ich's geträumt ſeit bangen Ewigkeiten, —
vor meinen Augen ſeh' ich's hier.“

Der Holländer enthüllt ſich uns ſo als die Maske des todesſüchtigen Weltverächters, in die der Jüngling ſein Weſen zu kleiden liebt,

wenn er sich zum erstenmal von der Macht der Liebe überwältigt fühlt. (Wenn wir etwa die Briefe Bismarcks an seine Braut lesen, so erkennen wir, wie tief diese Neigung in unserem Volke wurzelt —.) Und wie viel lebenverlangende, unverbrauchte Jugendkraft quillt nicht aus den Tönen dieser Holländermusik! — Jugendlich keusch ist die Anlage der ganzen Handlung. Die Liebessehnsucht des Helden gelangt nicht zur sinnlichen Erfüllung, ja nicht einmal zur physischen Annäherung von Kuß und Umarmung. Ein zufälliges Mißverständnis zerschneidet mit jäher Dissonanz die kaum aufgekeimten Hoffnungen. In jugendlichem Ungestüm verschmäht der Holländer jeden Versuch der Aufklärung und stürmt hinaus auf das Meer, wo nur der Tod die Liebenden vereint. — Der Tod steht hier — wie auch in späteren Werken — symbolisch nicht für den wirklichen Tod jener Idealnatur, deren Erlebnisse zur Anschauung gelangen, — sondern für den Abschluß jener besonderen Entwicklungsphase im Liebeserleben, welches sich in dem betreffenden Werke darstellt.

Mit dem Holländer verglichen, ist die Symbolik des zweiten Werkes, des Tannhäuser, nicht weniger ergreifend, wohl aber noch viel durchsichtiger und klarer: — Die sozialen Verhältnisse, nicht allein unserer Lebenssphäre, sondern des ganzen Kulturgebietes in dem wir uns befinden, bringen es mit sich, daß der Jüngling, einmal gezwungen die Macht der Liebe anzuerkennen, die ersten realen Liebesgaben von den nur allzu leicht willfährigen Frauennaturen empfängt. Frau Venus in irgendeiner Gestalt ist es, die ihm zuerst menschlich nahe rückt. Und zu dem Liebesgenuß, den sie ihm gewährt, tritt ihm die Liebe der reinen und hohen, ihm noch unerreichbaren Weiblichkeit in einen tief empfundenen Gegensatz. Kampf zwischen dem Prinzip der „sinnlichen" und „reinen" Liebe ist es, welcher in jener Entwicklungsphase sein Gefühlsleben beherrscht. Dieser Kampf ist, wie Jedem ersichtlich, der dramatische Inhalt des Tannhäuser. Und wenn das Drama uns den Sieg des Prinzipes der reinen Liebe vorführt, so ist es doch eine tiefmenschliche Wahrheit, die es uns darin enthüllt, daß die Liebe der zur Heiligkeit emporgeläuterten Elisabeth nicht dem fromm anbetenden Wolfram, sondern dem sinnlich verlangenden Tannhäuser gehört.

Auf Tannhäuser folgt Lohengrin. — Das Prinzip der reinen

Liebe hat geſiegt. Gefeit, wie erzgepanzert gegen die Verlockungen der Sinnlichkeit, ſteht die Mannesbruſt im Dienſt eines hohen ethiſchen Gebotes. Aus der Himmelsbläue des Idealismus tritt der Schwanenritter herab vor die träumeriſche Jungfrau, die er aus dem neidiſch begehrlichen Getriebe der feindlichen Welt zu ſich emporzieht. — Lohengrin iſt das Drama der bräutlichen Liebe, der Liebe der Erwartung, der Unerfülltheit alles ſinnlichen Begehrens. — Es iſt eine menſchliche Tatſache, daß die Liebe in dieſem Stadium Blüten von einem Farbenzauber, einer Süße und Reinheit des Stimmungsduftes hervortreibt, wie niemals nachher. In der Süße und Reinheit der bräutlichen Liebe ſchwelgen die Melodieen des Lohengrin. (Sie würden vielleicht den Gipfel muſikaliſcher Schöpfung darſtellen, wenn ihnen nicht eine gewiſſe rhythmiſche Unbelebtheit eigentümlich wäre. Es wurde von muſikaliſchen Analytikern darauf hingewieſen, daß die ganze Muſik des Lohengrin, mit einer einzigen und für das Gefühl kaum merklichen Ausnahme, dem Gebete König Heinrichs und dem ſich anſchließenden Quintett und Enſembleſatz des I. Aktes, auf zweigeteiltem Taktmaße ſich aufbaut.) Aber dieſe Süße und Reinheit des Liebeselementes iſt an eine Bedingung geknüpft: — an die Unerfülltheit des ſinnlichen Verlangens, — in der dramatiſchen Fabel des Werkes ſymboliſiert durch Lohengrins Frageverbot an Elſa. — Und auch hier iſt es ein tiefes, menſchliches Geheimnis, welches ſich uns dadurch offenbart, daß der Mann im Dienſte der ſtarren Pflicht ſtandhaft bleibt, und der Bruch des Verbotes (wie auch in dem Mythos der Bibel) vom Weibe ausgeht.

Die Frage iſt getan, der Zauber der Unerfülltheit iſt gebrochen, — Lohengrin, der Held der bräutlichen Liebe, weicht, innerlich zerſtört, zurück auf das Meer, über das er gekommen. — Und nun — kann das große Feſt beginnen. Jetzt erſt, nachdem von den Lippen des reinſten Weibes die verhängnisvolle Frage erklungen, jetzt erſt ſtehen dem Künſtler die Tore offen in das Reich der erfüllten Liebe. — Wagner ſelbſt hat es uns geſagt: — Elſa hat mich Siegfried finden gelehrt.

Hiemit beginnen die Werke der zweiten Periode, die Werke der Erfüllung, wie man ſie im Gegenſatz zu den drei eben betrach-

teten Werken der Vorbereitung nennen könnte. Die Werke der Erfüllung, der Ring des Nibelungen, Triſtan und Iſolde, die Meiſterſinger, unterſcheiden ſich von den Werken der Vorbereitung ſchon dadurch, daß ſie nicht wie jene verſchiedenen, aufeinanderfolgenden Entwicklungsſtadien Ausdruck geben. Sie können auch in ihrer Ausführung nicht in zeitliche Reihenfolge gebracht werden, indem zwiſchen die Kompoſition des „Ringes“ Dichtung und Kompoſition des „Triſtan“ und der „Meiſterſinger“ ſich einſchieben. Die Werke der Erfüllung ſind aus einem einheitlichen Gefühlszentrum heraus entſprungen. Und dieſes Gefühlszentrum erſchließt ſich uns am machtvollſten in der Liebesnacht von „Triſtan und Iſolde“. Wagner hat ſelbſt darauf hingewieſen, daß er die Liebe Siegfrieds und Brünnhildes und die Liebe Triſtans und Iſoldens als einheitliches Gefühlselement empfinde. Während aber im „Triſtan“ die Liebe ſich uns ausſchließlich in ihren inneren Regungen darſtellt, ſehen wir in der Tetralogie jenes Liebeselement hineingeſtellt in ein Weltendrama von umfaſſender Größe, in Konflikt und in Wechſelwirkung gebracht mit allen mächtigſten Trieben und Leidenſchaften des Menſchen. — Und wir dürfen hinzufügen: — Auch in den Meiſterſingern iſt es dieſelbe Liebe, die uns anſpricht, — nur hier angeſchaut mit den Augen des Humoriſten, und hineingeſtellt nicht in die Welt der großen Leidenſchaften, ſondern in ein trauliches Stadtbild engen, bravbürgerlichen Arbeitsſtrebens.

Es würde zu weit führen, wollte ich in dieſen Werken der Erfüllung der Wagner'ſchen Liebesſymbolik ins Einzelne nachgehen, wie in den Werken der Vorbereitung; — wollte ich etwa der Symbolik des Liebestrankes im Triſtan und in der Götterdämmerung auf den Grund zu blicken verſuchen und darſtellen, wie es nun hier die tiefſten Wahrheiten des männlichen Liebesverlangens ſind, welche der Künſtler uns offenbart. — Anſtelle der pſychologiſchen Reflexion will ich hier ein anſchauliches Bild darbieten, welches die innerliche Einheit der drei Werke und ihre Unterſchiede zugleich uns vor Augen bringt. Ich verweiſe auf jene Stelle aus dem III. Akt der Meiſterſinger, wo, beim Erſcheinen des jungen Walther, Evchen dankerfüllt an Hans Sachſens Bruſt ſinkt und ihm bekennt, daß es ihr Wille war, ihn zu wählen, wenn das Neue, Unfaßliche, das in ihr Leben

getreten, nicht — sie erwählt hätte. Und wie hierauf Sachs erwiedert:

„Mein Kind, von Tristan und Isolde
kenn' ich ein traurig' Stück.
Hans Sachs war klug und wollte
nichts von Herrn Markes Glück."

Sachs vergleicht also hier sich selbst mit König Marke, Evchen mit Isolde, und den jungen Walther mit Tristan. Und diese zweifache Trias ruft uns nun alsbald eine dritte in Erinnerung: — Wotan, — Brünnhilde, — Siegfried. — Wer dieser dreifachen Trias, dem einigenden Bande der drei Werke der Erfüllung, mit Sinn und Verständnis nachspürt, der wird seine Wunder erleben! (Große Erscheinungen auf dem Gebiete der menschlichen Kultur haben oft ihre Vorläufer, in denen sich ihr Wesen noch verhüllt, knospenhaft, erst aus der nachträglichen Entfaltung vollkommen begreiflich, wie in einer Ahnung ausspricht. In diesem Sinn halte man neben jene dreifache Trias die Gestalten aus dem machtvollsten Werke unseres größten Dramatikers vor Wagner: — Wallenstein, — Thekla, — Max Piccolimini. —)

In den Werken der Erfüllung tritt uns die Liebe überall als revolutionäres Element entgegen. Held Siegfried durchhaut den göttlichen Speer des Gesetzes, ehe er das Feuer durchschreitet und die Braut wachküßt. — Der „Liebestod" erscheint in diesen Werken überall als Durchgang in eine neue Welt. Aber nicht unsere Welt der Lebensfreude und des Lebensgenusses ist es, welche sich nach diesem Durchgang erschließt. Die volle sinnliche Erfüllung der Liebe weist uns in eine Welt der Transzendenz, die wir nur in symbolischen Vorstellungen festzuhalten vermögen.

Der Glaube an diese transzendente Welt war der innere Gewinn jener Werke der zweiten Periode. — Von nun an sehen wir alle noch wachen Liebeskräfte jener Idealnatur, die sich uns in den Werken kundgibt, in den Dienst dieser transzendenten Welt gestellt. — Die Vergeistigung der Liebestriebe im Dienst ethischer und metaphysischer Ideale wurde in den Zeiten frommer Gläubigkeit als ein Wunder der göttlichen Gnade bestaunt. Unsere Psychologie hat dafür den Terminus technicus der Konvertierung oder Sublimierung der

Liebestriebe geſchaffen. Sublimierung und Konvertierung iſt der innere Gehalt des Werkes der letzten Periode: — des Parſifal.

Dieſes, nicht nur dem tatſächlichen Zufall, ſondern dem innerſten Weſen nach „letzte“ Werk Richard Wagners iſt nicht nur in ſeinem Gehalt, ſondern auch in ſeinen anſchaulichen dichteriſchen Motiven ein Gegenſtück zu den drei Werken der Vorbereitung nicht minder als zu denen der Erfüllung. — Es iſt aus Elementen aufgebaut, welche ſich zu denen der früheren Werke in jenem formalen, geſtaltlichen Verhältnis befinden, das dem muſikaliſchen Theoretiker aus dem Begriffe der „Umkehrung“ geläufig iſt. (Man vergegenwärtige ſich etwa das Motiv von Siegfrieds Hornruf und ſeine freie Umkehrung in dem Hornruf der Gibichungen in der „Götterdämmerung“.) — Das ſoll nun der Reihe nach im Vergleich des Parſifal mit den einzelnen Werken gezeigt werden.

Der zu ruheloſer Irrfahrt verdammte Fliegende Holländer kann Erlöſung nur finden und findet Erlöſung in der bis in den Tod getreuen Hingabe eines liebenden Weibes. — Kundry — die ins Weibliche übertragene Geſtalt des Fliegenden Holländers — ſucht vergeblich ihr Heil in der Umarmung der Männer, die ihrem Reize unterliegen, und findet endlich ihr Heil durch den erſten Mann, der ihrer Verlockung widerſteht.

Tannhäuſer reißt ſich los aus den Banden der ſinnlichen Liebe und überläßt Frau Venus, die ihm dieſe Liebe gewährt hat, ihrem Schickſal. — Parſifal ſtößt die ſinnlich begehrende Kundry zurück, um ſie ſpäter zu ſich in das Reich der Gnade emporzuführen.

Lohengrin, der Sohn des in „Glanz und Wonnen“ herrſchenden Gralskönigs, wird ausgeſandt, für eine unſchuldig verklagte Jungfrau einzuſtehen, und kehrt, nachdem er ihre Reinheit an das Licht gebracht, innerlich gebrochen zurück, weil er ihrer fragenden Bitte nicht Antwort geben durfte. — Parſifal, der die Not des leidenden Gralskönigs ſtumm angeſehen, wird aus den Räumen der Burg verwieſen. Nachdem er die teufliſche Verführerin durch Verſagung ihrer Bitte bezwungen, kehrt er, zum König geſalbt, ſieghaft vollendet zurück.

Triſtan, an der Liebeswunde krank, verzehrt ſich in Sehnſucht nach der Umarmung der huldvollſten Frau und zieht dieſe ſterbend

mit sich hinüber in das Reich der Weltennacht. — Amfortas, an der Sündenwunde krank, verzehrt sich in Sehnsucht nach dem Gnadenwunder der Heilung, und empfängt dieses Wunder aus den Händen des reinen Toren. (Diese Analogie hat Richard Wagner selbst hervorgehoben und zugleich berichtet, daß in der ursprünglichen Konzeption des Tristan ein Auftreten Parsifals an dem Schmerzenslager des Helden geplant war. Eine Spur hievon findet sich noch in der Musik, in der Verwandtschaft der „alten Weise" im Tristan und des Motives der „Oede" im III. Akt Parsifal.)

Walther Stolzing reist mit Absicht nach Nürnberg, um dort Meistersinger zu werden, und versetzt die ehrsame Gilde durch das genialische Naturburschentum seiner dichterischen Veranlagung in Bestürzung und Unmut. Hans Sachs aber bringt ihm die Meisterregeln bei und nimmt den jetzt Widerstrebenden selbst in die Gilde auf. Dieser erkennt in dem älteren Freund willig den Höheren an und bringt ihm seine Huldigung dar. — Parsifal gerät unversehens in das Gebiet der Gralsburg und versetzt durch die ungezähmten Regungen seiner wilden Jagdlust die Ritterschaft in Bestürzung und Unmut. Gurnemanz versucht ihn in die fromme Vereinigung aufzunehmen, weist aber dann dem Törichten die Türe. Aus eigenem Antrieb kehrt Parsifal als Sieger zurück und wird nun von dem alten Gurnemanz in die Gralsburg geleitet, der in dem Jüngeren willig den Höheren anerkennt und ihm als König huldigt.

Die Götterburg Wallhall und ihre Krieger schweben in einer Gefahr, die nur durch einen freien Helden gewendet werden kann. Der Held ersteht. Seine Befreiungstat aber gereicht ihm und Walhall nicht zum Heil des Lebens, sondern führt zum Feuertod der Liebe. — Die Gralsburg und ihre Ritterschaft schweben in einer Gefahr, die nur durch eine junge Kraft von außen gewendet werden kann. Der reine Tor wirkt die Erlösungstat und gewinnt für die Ritterschaft und ihren König das Heilswunder der Gnade. — Bis hieher sind die Beziehungen des „Parsifal" zum „Ring des Nibelungen" klar. Sie reichen aber weiter. Auffällig ist die Parallele: Beschwörung der Erda durch Wotan, Siegfrieds Feuerdurchschreitung, Erweckung der Brünnhilde — und: — Beschwörung der Kundry durch Klingsor, Parsifals Eindringen in den Zaubergarten, Ver-

führungsversuch der Kundry. Auffällig ist ferner die Parallele: — Siegfried und die Rheintöchter, — Parsifal und die Blumenmädchen. (Auch musikalisch, durch Verwandtschaft der Motive der Blumenmädchen mit denen der Rheintöchter in der Götterdämmerung.) — Die innerlichen Kontraste treten hier deutlich zu Tage, — die Analogie scheint aber auf den ersten Blick eine nur äußerliche, szenische zu sein. Um sie in Wahrheit zu erfassen, muß man tiefer dringen. — Erda, die Schicksalsgöttin, der quellende Zeitstrom, Erda, die Mutter der Wotanstochter Brünnhilde, ist innerlich Eins mit dem Vater Rhein, dessen spielende Kinder dem Helden Siegfried letzte Lebenslockung vorgaukeln. Und Eins auch mit der drängenden Welle des Blutes, solange noch Zeugungskraft durch die Adern strömt. Nur ein Gott kann diese Welle beschwören. In sie unterzutauchen, ist höchstes Lebensheil. — Kundry und die duftenden Blumen des Zaubergartens sind getragen durch die dunkle Blutswelle der Leidenschaft, wenn Zeugungskraft und Zeugungswille dem alternden Leibe versiegen. Ein böser Zauberer, der Feind alles Guten, beschwört diese Welle. Höchste Pflicht ist, sie zu bekämpfen. Nur wer dies vermag, rettet das Heiltum der Seele. — Wir sehen! — die Parallele ist keine äußerliche, sondern reicht zutiefst hinab in die Grundmotive des Wagner'schen Schaffens, die Liebestriebe in ihrer Entfaltung und in ihrer Konversion.

Die Literarhistoriker werden über die hiemit aufgedeckten Analogieen weniger in Verwunderung geraten als die Laien. Die neueste Forschung hat nachgewiesen, daß die Phantasie aller Dichter — der größten miteingeschlossen — auf eine relativ geringe Anzahl seelischer und, wo es sich um das Drama handelt, szenischer Grundmotive eingeschränkt ist. Was aber bei anderen Dichtern häufig als Armut und Wiederholung störend empfunden wird, das fungiert bei Wagner als innerliches Bindemittel einer organischen Gestaltung sondergleichen. Man könnte dafür folgendes Bild wählen: — Man denke sich eine gewaltige Symphonie, bestehend aus mehreren Sätzen, deren jeder auf einem besonderen Motiv aufgebaut ist. Und nun denke man sich die freien Umkehrungen all dieser Motive gebildet und in einem letzten Schlußsatz miteinander melodisch und kontrapunktisch verwoben. Die einzelnen Symphoniesätze stellen die Wagner'schen

Werke aus der I. und II. Periode dar, der Schlußsatz den Parsifal, das Drama der Sublimierung. — Keine und auch die größte Kombinationskraft nicht, könnte Derartiges willkürlich ersinnen. Es konnte nur ungewollt herauswachsen aus der Seele eines machtvollst gestaltenden Künstlers.

So steht denn Wagners Kunstwerk vor uns, als eine strenge Einheit, als ein geschlossener Organismus, wie — das kann wohl mit Bestimmtheit behauptet werden — das Lebenswerk keines anderen Dichters. — Was solche Einheitlichkeit ermöglichte, war, daß dies gewaltige dichterische Gebäude geboren wurde aus dem Geist und der freien Formenfülle der Musik.

Wagners Errungenschaft in dem von ihm geschaffenen musikalischen Drama besteht nämlich darin, daß er die inneren Formelemente des Dramas musikalisch veranschaulichte. — Man hat seit altersher schon gewußt, daß das künstlerische Drama einen Organismus darstellt, daß hier gestaltliche Elemente in strenger Folgerichtigkeit ebenso zu einer Einheit sich zusammenschließen, wie etwa in der Architektur. Aber diese formalen Elemente des Dramas konnte niemand aufweisen und dingfest machen. Sie waren auch in den lebendigsten Schöpfungen der Dramatik nur dem abstrakten Vorstellungsvermögen faßbar. Die Großtat Wagners ist es nun gewesen, daß innerliche, bis dahin nur abstrakt zugängliche Getriebe des dramatischen Organismus, die einander wechselweise bekämpfenden, unterstützenden, modifizierenden, und endlich zum Gleichgewicht gelangenden Seelenkräfte des dramatischen Vorgangs, in symphonischen Tongestalten und ihrer musikalischen Durchführung der anschaulichen Phantasie zugänglich und gleichsam greifbar zu machen. — Und die somit immer nur dem Innerlichsten zugewandte Tendenz seines künstlerischen Schaffens ließ Wagner darum auch unbewußt sein gesamtes künstlerisches Lebenswerk in einen Organismus zusammenfassen, der an Größe, Reichtum der Gliederung und Einheit des inneren Schlusses alles bisher Dagewesene in Schatten stellt.

Die künstlerischen Taten Richard Wagners können heute wohl schon als erkannt und anerkannt gelten. Weit aber ist noch das

deutsche Volk in seiner Gesamtheit von einer einheitlichen und unstrittigen Wertung des Werkes Richard Wagners entfernt.

Wir begegnen da einer Richtung (außer durch die offiziellen Wagnerianer etwa repräsentiert durch die Literaturgeschichte von Vogt und Koch und einzelne Kundgebungen des geistreichen Schriftstellers und Bühnendichters Hermann Bahr), welche in Wagner den großen Tragiker des deutschen Volkes erblickt, — ähnlich wie Shakespeare der Tragiker der Engländer ist, — ja noch mehr, indem Wagner im Sinne jener Richtung als Abschluß und Krone aller Entwicklungsansätze der deutschen Dichtung und Musik, ja des deutschen Geisteslebens überhaupt erscheint. — Und es läßt sich nicht bestreiten: — die Überlieferungen des germanischen Heidentums, das Volksepos und das höfische Kunstepos des Mittelalters, — der Schulgesang der Meistersinger und der Humor ihres schusterlichen Poeten, — die musikalische Sehnsucht unserer Klassiker (Schillers in der „Braut von Messina" und Goethes im II. Teil „Faust"), — die phantasievollen Träume der Romantik, — die Forscherarbeit der Germanistenschule seit den Gebrüdern Grimm, — der Entwicklungsstrom der deutschen Musik von Bach bis zu Beethovens IX. Symphonie und der Sommernachtstraummusik Mendelssohns, — der prunkvolle Aufzug der großen Orer von Gluck bis zu Meyerbeer, — ja die deutsche Philosophie von Kant bis zu Schopenhauer, — all diese Geistesströmungen münden aus wie in das Ziel ihrer Vollendung in das gewaltige Werk Richard Wagners. Wer in diesem Werke lebt, dem erscheint dies alles wie Vorahnung und Vorbereitung auf die eigentliche Bestimmung; — nicht anders als hätten die Deutschen seit jeher gelebt, gekämpft, gedacht, gedichtet, gesungen und musiziert, nur damit dies eine übermächtige Werk zustandekäme. — Mit dieser Auffassung steht es auch im Einklang, daß bisher noch kein Versuch, das Werk Richard Wagners in aufrechter Entwicklungslinie fortzusetzen, die Zustimmung größerer Kreise zu gewinnen vermochte. (Ich spreche mir damit in gewissem Sinn mein eigenes Urteil. Denn auch ich war vermessen genug — in Verbindung mit einem Anderen — einen solchen Versuch zu wagen.) Was aber seit Wagner an musikalisch-dramatischen Schöpfungen den Zuspruch der Menge gewonnen hat — wie z. B. „Ariadne auf Naxos" — das werden wohl

die Autoren selbst nicht als Fortsetzung des Werkes Wagners in aufrechter Entwicklungslinie hinstellen wollen.

Dieser Richtung steht eine andere entgegen, welche in Wagner nur den Komponisten, und auch diesen noch mit Vorbehalt, gelten läßt, und alles Übrige als Trug- und Blendwerk eines großartigen schauspielerisch veranlagten Prestidigitateurs verurteilt. — Und diese Richtung kann für sich anführen, daß die deutsche Dichtung und Literatur nach Wagner von diesem eigentlich recht wenig beeinflußt wurde. Das zeigt sich besonders auffällig an der größten deutschen dichterischen Erscheinung nach Wagner, — an Gerhart Hauptmann. In dessen Werken, welche so mannigfache Beeinflussungen von den verschiedensten Richtungen des In- und Auslandes erkennen lassen, wird man vergeblich nach irgendeiner positiven Einwirkung Richard Wagners suchen. — Daß Hauptmann in seinem Drama „Der arme Heinrich" den Hauptvorgang, auf den die ganze Handlung hinausläuft, die wunderbare Heilung des Kranken, nicht auf die Bühne zu bringen sich getraute, sondern mit gleichsam offen eingestandener Abschwächung der Wirkung bloß in der Form der Erzählung uns nahebringt, — diese weise Zurückhaltung und Erkenntnis der Grenzen des gesprochenen Dramas ist vielleicht die einzige Einwirkung Wagners, welche ein späterer Literarhistoriker an den Werken des gewiß genialen Dichters wird nachweisen können. — (Ähnliches gilt auch für das neueste Tristandrama, welches der Musik entraten zu können glaubt, für Ernst Hardts „Tantris der Narr".) Ja mann kann dreist behaupten, daß Friedrich Nietzsche, der vielgerühmte Feind und Apostat Richard Wagners, auf die deutsche Literatur weitaus größeren Einfluß genommen hat, als jener selbst.

Solchen Gegensätzen gegenüber möchte es vielleicht aufdringlich erscheinen, wenn ich selbst meine Schätzung und mein Werturteil über Richard Wagner ausführlich zu begründen unternehmen wollte. Daher in Kürze nur soviel: — Ich habe bis hierher Vieles und Breites über den Dichter Richard Wagner vorgebracht, und nur Weniges und Gedrängtes über den Musiker. — Dies Maßverhältniß entspricht aber nicht etwa einer Rangordnung in meiner Wertschätzung. — Man wird mir nach dem Gesagten wohl nicht den

Vorwurf erheben können, daß ich über den Dichter Wagner gering denke. Dennoch muß ich wahrheitsgetreu bekennen, daß ich in einer mehr als 30jährigen innigen Vertrautheit mit jenen Werken es gelernt habe, das Schwergewicht meiner Liebe und Bewunderung doch in ihren musikalischen Teil zu verlegen. Den Dichtungen Wagners scheint mir, bei all' ihrer Größe, Gewalt und innerer Geschlossenheit, doch etwas anzuhaften ..... ich möchte sagen, etwas von einer Geisterbeschwörung oder der Subjektivität einer Halluzination. — Subjektivität aber kann niemals der Fehler einer Musik sein; denn eine objektive Musik gibt es überhaupt nicht. — Das Gebiet der Musik ist vielmehr dasjenige und das einzige, auf welchem die menschliche Phantasie vollkommen frei aus sich heraus, ohne irgendwie in Betracht kommende Vorbilder der äußeren Natur, selbsteigene Gestaltungen hervortreibt. Und diese selbsteigenen Gestaltungen, die symphonischen Organismen der Wagner'schen Dramen, scheinen mir den tiefsten Kern und Wert seines Werkes einzuschließen. — Diese Gestaltungen sind unerschöpflich. — Nach mehr als 30 Jahren erlebe ich stets neue Wunder, wenn ich mich immer wieder in sie versenke. — Von diesen Gestaltungen möchte ich behaupten, — nicht daß sie zu dem Größten gehören, — sondern daß sie das Größte sind, was bis heute der menschliche Geist hervorgebracht hat. — Das ist mein subjektiver Eindruck.

Ebenso strittig wie der Wert ist auch heute noch das Deutschtum Richard Wagners. — Ich denke hiebei nicht an jenes unkontrollierte und vielleicht auch unkontrollierbare Gerücht, daß Wagner als der natürliche Sohn seines legalen Stiefvaters Ludwig Geyer einen starken Einschlag jüdischen Blutes in den Adern gehabt habe. (Sollte übrigens dieses Gerücht sich bestätigen, so wäre das wohl einer der humorvollsten Streiche, welche die unerbittliche Frau Wahrheit noch jemals den Adepten einer chauvinistischen Doktrine gespielt hätte.) Wenn ich von dem umstrittenen Deutschtum Wagners spreche, so denke ich nur an seine Werke, wie sie uns vorliegen, und an die daran sich knüpfende Frage: — Erscheint der Autor dieser Werke als Typus gerade des deutschen Dichters und Musikers?

Soviel ist jedenfalls sicher: — Die von Wagner dramatisch behandelten Stoffe, von der heidnischen Götter- und Heldensage bis zur

Dichtergestalt des Hans Sachs, leben heute in der Phantasie des deutschen Volkes mehr und lebendiger in der Wagner'schen Umformung, als in ihrer ursprünglichen Gestalt. — Man kann das gutheißen oder beklagen, — die Tatsache läßt sich nicht abstreiten. Sicherlich besteht keine Identität zwischen den ursprünglichen Motiven und ihrer Wagnerschen Gestaltung. — Der Gott Wotan im „Ring des Nibelungen" ist ganz gewiß ein anderer als der Odin der nordischen Göttersage. Und ein Analoges gilt wohl von allen anderen Gestalten bis zum Hans Sachs. — Aber — könnte man etwa behaupten, daß Goethes Faust mit dem Dr. Faust des alten Volksbuches identisch sei? —

Auch das ist sicher: Richard Wagner ist der einzige deutsche Dramatiker, welcher es bis heute vermocht hat, auch im Ausland Fuß zu fassen und weite Kreise für sich zu gewinnen. — Ob aber Wagner deswegen als der deutscheste Künstler anzusehen sei, erscheint doch fraglich. — Ich hatte niemals ein ganz gutes Gewissen, wenn dies von meinen Freunden in schier unerschöpflichem Redeschwall immer wieder vorgebracht wurde. — Wagner erscheint mir ebensowenig als der typische Deutsche, wie Shakespeare als der typische Engländer. — Beide scheinen mir zu groß, als daß sie sich auf das Spezifikum ihrer Nationalität hätten beschränken können. — Andere Musiker, welche auch nicht zur Schulterhöhe an Wagner heranreichen, wie z. B. der herrliche Weber, der Komponist „des Freischütz", Robert Schumann, ja selbst Johannes Brahms scheinen mir das spezifische Merkmal des Deutschtums deutlicher und bestimmter in den Zügen zu tragen, als Wagner. — Allerdings: — Die Meistersinger sind in gewissem Sinn das deutscheste Werk. Aber — das Deutschtum ist in diesem Werk objektiviert, so daß es auch fremden Nationen zur Anschauung gelangen kann. Darum braucht Wagner noch immer nicht der deutscheste Künstler zu sein.

Also auch hier noch: — Streit und Dissens der Parteiungen! — Vollends aber prallen die Gegensätze aufeinander, wo es sich um die Weltanschauung Wagners handelt, um den ethisch-philosophischen Inhalt seiner Werke.

Wagner ist der letzte Repräsentant jener christlichen (übrigens auch jüdischen) Anschauung, welche das Phänomen der „Schuld" in den

Mittelpunkt der Weltbetrachtung stellt. Nach dieser Auffassung ist bekanntlich die menschliche Schuld der Ursprung alles Übels und gibt die Erklärung für alle Schlechtigkeit in der Welt, trotz der Allgüte Gottes. — Wagner hat im Einklang mit Schopenhauer in dieser Auffassung einen Schritt weiter getan. Wagner erkannte mit Schopenhauer, daß das Leben als solches, seinem Wesen nach, ein Kampf ist, — Unterdrückung des Schwächeren durch den Stärkeren. Während das religiöse Dogma die Schuld in das einzelne Individuum verlegt, erblickt Wagner mit Schopenhauer das Leben schlechthin als schuldbehaftet: — das Leben als solches, — und in Konzentrierung die Ursprünge des Lebens. Man gedenke etwa der Worte Brünnhildes, als diese von der Bahre des erschlagenen Siegfried zu den Göttern aufblickt:

„. . . . ihr, der Eide ewige Hüter,
lenkt euren Blick auf mein blühendes Leid, —
erschaut eure ewige Schuld!"

Von dieser Lebensschuld können wir uns nur befreien durch Verneinung des Willens zum Leben, durch eine Umkehr aller Lebensinstinkte und -regungen, wie sie auf dem Gebiet der Liebestriebe im „Parsifal" zur Darstellung gelangt.

Dieser moralischen Gesinnung Wagners steht bekanntlich eine andere gegenüber, welche von der gleichen Erkenntnis ausgeht: — Ja, das Leben ist ein Kampf, der auf der Unterdrückung des Schwächeren durch den Stärkeren beruht. — Aber dieser Kampf hat uns in der großen Entwicklungslinie alles Lebendigen vom Tier zum Menschen heraufgeführt. Und darum gelte nicht etwa die Losung „Zurück vom Kampf", sondern vielmehr „Hinein in den Kampf"! Nur indem wir mutig mitkämpfen, erfüllen wir unsere Bestimmung, nur durch den Sieg im Kampfe des Lebens können wir zur Höhe steigen!

Wenn ich früher den Gegensatz und Widerstreit um Wagner nur konstatiert und meine eigene Überzeugung bloß in der bescheidenen Form einer Randglosse vorgebracht habe, so kann ich hier, bei diesem wichtigsten Streitpunkt, nicht umhin, mit aller Entschiedenheit Partei zu ergreifen, und zwar diesmal gegen Wagner. — Gewiß! Wagners Moral ist eine rückschrittliche, die uns für den Lebens-

kampf nicht gibt, was wir brauchen. Wagner darf nimmermehr unſerer aufſtrebenden Jugend als moraliſcher Führer hingeſtellt werden. Dieſe Jugend hat vielmehr die Aufgabe, ſich in bezug auf moraliſche Prinzipien und Maximen von Wagner freizuhalten oder freizumachen.

Aber das tut der künſtleriſchen Größe ſeiner Werke keinen Eintrag, ja ſelbſt nicht dem ethiſchen Wert der ſubjektiven Erlebniſſe, welche ſie uns nahebringen. — Denn Wagners Philoſophie erſcheint wie ein ganz dünner Schleier, über den menſchlichen Gehalt ſeiner Schöpfungen gebreitet. — Selbſt die Konverſion der Liebestriebe im Parſifal bleibt als ethiſche Phantaſietat vorbildlich für alle, welche das große Erlebnis der Liebeserfüllung hinter ſich haben. — Und ſchon gar nicht wird durch Wagners Moralphiloſophie die Größe ſeiner muſikaliſchen Schöpfungen beeinträchtigt, jener Geſtaltenwelt für ſich, welche uns ihre Offenbarungen frei von allem Beiwerk der Begriffe darbietet.

Ich habe die Stellung Richard Wagners zum moraliſchen Entwicklungskampf unſerer Zeit rein ſachlich gekennzeichnet und hiebei mit Abſicht einen Namen verſchwiegen, durch deſſen Nennung ſich all dieſe Beziehungen ins Ungemeſſene verwickeln. — Friedrich Nietzſche ſteht in enger Verbindung mit dem beſprochenen Wagnerproblem, aber nicht nur mit dieſem, ſondern ebenſo mit einer rein äſthetiſchen und die Schätzung Wagners als Künſtler betreffenden Kontroverſe. — Nietzſche iſt zugleich der Propagator eines theoretiſchen Werdeganges, der in alle Zweige der Philoſophie eingreift. — Nietzſche iſt außerdem — nicht nur geſchulter klaſſiſcher Philolog (ſeine Aichung vor der zünftigen Wiſſenſchaft) — Nietzſche iſt noch viel mehr als alles das zuſammengenommen und in erſter Linie ein virtuoſer Literat, — der glänzendſte Proſaſtiliſt, den wohl die deutſche Nation hervorgebracht hat. — Nietzſche iſt endlich lyriſcher Dichter, Dithyrambiker einer prophezeiten Zukunft, — und Nietzſche feſſelt durch ſein perſönliches Los, durch das ſehr allmälige Sichankünden und Anwachſen des Wahnſinns in ſeinen ſchriftſtelleriſchen Produktionen, bis zum ſchließlichen vollkommenen Zuſammenbruch, — durch die für den Beſchauer naheliegende Verſuchung, ſeinen Wahnſinn rein pſychologiſch zu deuten, (als Folgewirkung der jener

rätselvollen Natur eigentümlichen sadistischen Wollust des psychischen Sichselbstzerfleischens[1] ..... Nietzsche fesselt durch seine Vorzüge, wie durch seine Mängel, durch sein Glück wie durch sein Elend in gleicher Weise das kalt reflektierende Interesse des Psychiaters, wie er die Teilnahme jedes fühlenden Menschenherzens erwecken muß. — Es kann natürlich nicht meine Aufgabe sein, hier den Entwicklungsgang einer der kompliziertesten Individualitäten darzulegen, welche das letzte Jahrhundert hervorgebracht hat. — Ich darf aber an Nietzsche nicht vorbeigehen, wenn ich von Wagner spreche. Die Namen sind für unser Ohr verknüpft und werden es wohl noch längere Zeit bleiben, — bis die Größe des Gestalters das Blendwerk des Illuminators in Schatten gestellt haben wird. — Ich muß mich hier auf eine Erörterung von Nietzsches Beziehungen zu Wagner beschränken. — Diese aber reichen freilich weit und tief. — Nietzsche schreibt im Dezember 1888, kurz vor dem endgültigen geistigen Zusammenbruch, an seinen Verleger: „..... wir — Wagner und ich — haben im Grunde eine Tragödie miteinander erlebt." — Dieser Satz war keine Eingebung des Wahnsinns. Er spricht die lautere Wahrheit aus, wenn man statt des Wortes „wir", das Wörtchen „ich" einsetzt. — Denn für Wagner ist Episode geblieben, was für Nietzsche Schicksal war. — Nietzsche hat in tiefster Seele niemals aufgehört, Wagner als sein Schicksal zu betrachten. — Tatsächlich wurde Nietzsche durch diesen Genius, den er nur zu ahnen und nicht zu fassen vermochte durch die fruchtlosen Versuche, ihn und sich selbst zur realen Welt in ein rationales Verhältnis zu setzen, geistig dezentralisiert, — aus dem Gleichgewicht gebracht, über sich selbst hinausgehoben und dort dem Ansturm der Realitäten dieser Welt hilflos preisgegeben. Ich behaupte damit nicht etwa, daß Wagner Nietzsches psychische Erkrankung verursacht habe. Diese letztere war ja wahrscheinlich ein rein physiologischer Vorgang, vielleicht eine rüde Infektionsgeschichte, welche neben dem Psychischen, respektive Psychophysischen selbständig einherlief. Ich behaupte aber — und werde meine Gründe im zweiten Teil dieser Ausführungen darlegen, —

[1] Dieser Gedanke wurde von Alfred v. Berger in einem zu Beginn der neunziger Jahre an der Wiener philosophischen Gesellschaft gehaltenen Vortrag ausgesprochen und näher ausgeführt.

daß Nietzsche auch ohne seine psychische Erkrankung inbezug auf Wagner niemals zur Ruhe gekommen wäre, — daß es ihm unmöglich war, die künstlerischen Gaben Wagners, die er in ihrer Größe instinktiv erfaßte, seinem geistigen Besitz als festen, steten und dauernden Bestand einzugliedern. — Mehr äußerlich zeigt es sich zunächst, daß Nietzsches Leben, je nach seiner wechselnden Stellungnahme zu Wagner und den von ihm empfangenen Wirkungen, in drei scharf geschiedene Perioden zerfällt. — Nietzsche hat, mit einer Intensität und Preisgabe alles persönlichen Rückhaltes und aller inneren Reserven wie wahrscheinlich keiner vor und nach ihm, das Berückende des erstmaligen Erlebens der Wagner'schen Kunstwirkungen über sich ergehen lassen. Er hat in dieser Periode des dionysischen Rausches als abstrakt denkender Kopf, der er von Anfang war, unter der Herrschaft der Schopenhauer'schen Philosophie, Schriften verfaßt, welche vom Bayreuther Meister selbst und seinen Anhängern als der Kanon des Wagnertums begrüßt wurden. — Im Jahre 1876, während der ersten Ring-Aufführungen in Bayreuth, erfolgte dann der, für die Gemeinde so erschreckende Abfall Nietzsches von Wagner, — und zwar nicht etwa aus dem Grund des (damals noch nicht ausgesprochenen) moralischen Antagonismus, welchen wir hier im Auge haben, sondern aus rein ästhetischen Motiven, die ich im zweiten Teil dieser Ausführungen darlegen werde. — Es begann damit für Nietzsche die zweite Phase seines Schaffens, die Periode der Ernüchterung nach dem Rausche, seine geistig produktivste Zeit, in der er die seiner Individualität angemessene Form der Betätigung gefunden hatte. — Die weit über tausend Aphorismen psychologischen, ethischen, ästhetischen, erkenntnistheoretischen, kulturgeschichtlichen Inhaltes, die er uns in dieser Zeit geschenkt hat, sind eine Fundgrube scharf- und feinsinniger Bemerkungen, mitunter sogar genialer Geistesblitze, zwar geneigt zu Überspitzungen der Probleme und oft falsch und widersprechend, aber immer geistreich und — wenn auch durch Antithese — anregend. — Während der 6 Jahre dieser zweiten Phase in Nietzsches Entwicklung vollzog sich bei Wagner mit der Schöpfung des „Parsifal" die offene Rückkehr zur Moral des Christentums, bei Nietzsche aber ein entgegengesetzter Entwicklungsgang, welchem er in seiner Schrift „Also sprach Zarathustra" das

erſte literariſche Denkmal ſetzte. — Nietzſche erzählte ſpäter mit einem für dieſen Freigeiſt ſeltſam anmutenden Rückfall in dunkelſte Myſtik, er habe den Zarathuſtra gerade in jener „heiligen Stunde“ fertig geſchrieben, als Wagner in Venedig ſtarb. — Mit dem Zarathuſtra beginnt die dritte Periode in Nietzſches Entwicklung, welche bis zum vollen Ausbrechen des Wahnſinns 1889 reicht. Schon aus dieſen äußeren Daten geht hervor, daß Nietzſches geiſtige Erkrankung zu ſeinem Abfall von Wagner in keiner urſächlichen Beziehung ſtehen kann. — Auch mit Nietzſches moraliſchem Antagonismus gegen Wagner und das Chriſtentum ſteht ſie in keinem Zuſammenhang. — Nietzſches Moral der Starken iſt vielmehr die naheliegende, logiſche, durchaus geſunde und vernünftige, ethiſche Schlußfolgerung aus dem Darwinismus. — Nietzſche wollte das zwar nicht zugeben: „.... gelehrtes Hornvieh — hat mich ſeinethalben (des Übermenſchen wegen) des Darwinismus verdächtigt.“ — Solche draſtiſche Ausſprüche können uns aber die Einſicht nicht verwehren, daß der eigentliche Schöpfer der Moral des Übermenſchen nicht Nietzſche, ſondern Darwin geweſen iſt, — daß Nietzſche mit dieſer ſeiner wirkungsvollſten Geiſtestat nur das Amt eines intellektuellen Vermittlers ausgeübt hat. Vielmehr erklärt ſich Nietzſches Empörung über die Konſtatierung dieſer Tatſache aus der Reaktion ſeiner — damals allerdings ſchon pathologiſch geſteigerten — Eitelkeit. — Auch die Gegenüberſtellung von Herren- und Sklavenmoral iſt ein durchaus geſunder Gedanke aus der dritten Phaſe von Nietzſches Entwicklung. Aber auch dieſer Gedanke iſt nicht Kind ſeines Geiſtes, — ja noch weniger, als die Moral des Übermenſchen. Die letztere hat Nietzſche wenigſtens aus ihren gegebenen Prämiſſen ſelbſtändig abgeleitet. Die Begriffe von Herren- und Sklavenmoral aber hat er direkt entlehnt — wovon jeder ſich ſelbſt überzeugen kann, durch die Lektüre des Dialoges „Gorgias“ von Plato (vgl. auch Platos „Republik“)[1] — welcher Nietzſche als vortrefflich geſchultem Philologen natürlich genau bekannt war. — Wir ſehen alſo, daß die wichtigſten intellektuellen Errungenſchaften, mit welchen der Nietzſche der III. Periode auf ſeine Zeit einwirkte, nicht ſeine originalen Schöpfungen ſind,

[1] Ich ſelbſt wurde in meinem Seminar an der deutſchen Univerſität in Prag durch einen Hörer, deſſen Namen mir entfallen iſt, hierauf aufmerkſam gemacht.

sondern geistige Besitztümer, welche schon vorbereitet, ja schon niedergelegt waren, nach denen man gleichsam bloß die Hand auszustrecken brauchte, — deren Gewinnung im Zuge der Zeit lag und also, wenn Nietzsche auch nicht gelebt hätte, von Geistern zweiten oder dritten Ranges heute schon sicherlich vollzogen worden wäre. — Und ebensowenig wie in den abstrakten Gedanken, ist der Nietzsche jener dritten Periode Original in den poetischen Bildern und den stilistischen Formen, durch die er uns seine Gedanken vermittelt. Die sonnennahe Höhenwelt des Zarathustra, das harte Lachen des Helden, das aus diesen Höhen zu uns herniederschallt, — wer Wagner kennt — (und Nietzsche kannte Wagner) —, der sieht, hört und wittert hier dritten Akt Siegfried. — Den orakelnden Sprachton aber, in dem Zarathustra seine Lehre predigt, hat der große Atheist Nietzsche keinem geringeren Dokument uralter Gottesweisheit entlehnt, als — der Bibel selber — und nicht einmal dem Original, sondern der deutschen Übersetzung, deren antiquierte Sprachwendungen er zur Erhöhung des Effektes auf gut gedrillte Christenseelen mitkopiert. — Was er aber zu diesem gefolgerten und entlehnten Sammelsurium von Gedanken, Bildern und Redensarten an Eigenem hinzufügt, ist — zwar geistreich — aber fast ausnahmslos überspannt, irrig und beirrend, — ja direkt pathologisch (wie die unsinnige Lehre von der ewigen Wiederkunft und den Wirkungen, die er sich von ihr erwartet)[1]. Überspannt ist das Schlagwort von der Umwertung aller Werte, — pathologisch die Skrupellosigkeit, mit der er dieses Schlagwort in die Menge wirft. Es ist eine von der Psychiatrie schon lang festgestellte Tatsache, daß die progressive Paralyse, die Krankheit, welcher Nietzsche erlag, sich zunächst durch den Fortfall der psychischen Hemmungen äußert, auf denen die intellektuelle Selbstkritik und die moralische Selbstbeherrschung beruhen, und so rauschähnliche Zustände hervorbringt, welche mit Größenwahn und intensiven persönlichen Lustgefühlen verbunden sein können. — Es ist weiter bekannt, daß diese Krankheit in ihrem Fortschreiten oft jahrelange Pausen macht. — Wer diese Tatsachen mit dem Bild von Nietzsches Charakter aus

[1] Vergleiche hierüber die in der Darstellung vortreffliche, nur in der Kritik noch viel zu zaghafte Schrift „Nietzsches Persönlichkeit und Lehre im Lichte seines Eccehomo" von J. Spindler, 1913.

seiner gesunden Zeit, der ersten und zweiten Periode seines Wirkens, zusammenhält, der kann gar nicht zweifeln, daß alles, was Nietzsche vom Zarathustra angefangen hervorgebracht hat, aus dem dunstwarmen Fäulnisherd der progressiven Paralyse hervorgewuchert ist. — Die ursprünglich männliche, hoch- und feinsinnige, altruistisch veranlagte Persönlichkeit Nietzsches ist dafür nicht verantwortlich zu machen. — Objektiv besteht aber darum doch die Gewissenlosigkeit eines effektgierigen, noch immer genialen, gesunde Kost mit Gift vermischenden moralischen Hochstaplers. Den psychischen Rausch, den Nietzsche einst in der ersten berückenden Aufnahme der Wagner'schen Kunst gefunden, den er in den sechs Bußjahren der Ernüchterung schmerzlich entbehrt, — er weiß sich ihn wieder zu verschaffen, indem er sich selbst, eine eingebildete Größe, ein fingiertes Prophetentum, von einer harangierten Masse auf den trüben Wellen antimoralischer Gefühlseruptionen hochtragen läßt. — Ich weiß wohl — Nietzsche hat das Alles nicht mit angesehen, — es ist erst nach seinem geistigen Tode eingetreten und Wirklichkeit geworden. — Es war aber gleichwohl sein Phantasieerlebnis, von ihm vorausgeschaut und — nur in tausendmal größeren Dimensionen — vorausgewollt. — Divinatorisch findet er in dieser dritten Periode, aller Hemmungen entledigt, die lauten Schlagworte, die schreienden Effekte, die dann später so trefflich auf die große Masse gewirkt haben. — Ein Heiliger der Reklame, ein Asket der tönenden Phrase, wandelt er auf schweigenden Gletscherhalden, antizipiert — inspiriert vielleicht sogar in seinem Prosastil die Plakatmalerei des beginnenden 20. Jahrhunderts und halluziniert in dem keuschen Firnenschnee seiner Einsamkeit Knallwirkungen bunter Jahrmarktsbudenromantik. „Also sprach Zarathustra!" — Welcher Philosoph, im Bewußtsein, der Welt etwas Wertvolles zu bieten, wird sein Werk also betiteln? — Ein Mensch von gutem Geschmack sieht dabei einen Marktschreier vor sich stehen, mit persischer Fellmütze und in scharlachrotem Mantel, zwischen Miß Wanda, der indischen Schlangenjungfrau, und Sennor Gonzago, dem marokkanischen Fakir. — Gewiß! Wenn er dann das Buch öffnet, so ist er von seinem Inhalt überrascht. Es finden sich Stellen von wahrer Poesie in dem Buch. In dem Buch findet sich — das „trunkene Lied". — Es ist eben Wahnsinn eines sehr hohen Geistes.

— Es ist erst beginnender Wahnsinn. — Aber es ist Wahnsinn. — Und dann ist es ein Schauspiel, um Steine weinen zu machen, wie im weiteren Verlauf der Schriften dieser dritten Periode die Hemmungen der Kritik des Gewissens, des guten Geschmackes immer tiefer verfallen, — wie der Autor dahin gelangt — gegen seine Absicht natürlich —, den Begriff der Wahrheit zu fälschen, — nicht mehr einfache Klarheit, sondern listige Verknotung eines Gedankens für das Kriterium der Wahrheit zu halten. Wie er für jeden Trumpf des Gedankens einen Gegentrumpf, und auf diesen noch einen Übertrumpf ausspielt, bis er selbst nicht mehr weiß, welches der eigentliche Trumpf gewesen. Wie dann dissolute Zuckungen einer psychischen Tanzwut, einer hervorbrechenden Lachlust diese Physiognomie durchschütteln, — wie die Neigung dieses Wahnsinnigen zunimmt, den Leser und zuletzt sich selbst zum Narren zu halten, — bis er endlich mit dem entsetzlichen Bekenntnis zusammenbricht: — „Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst ..... Vielleicht bin ich ein Hanswurst." (Eccehomo.)

Nietzsches Wahnsinn ist der deutschen Nation, — der kultivierten Menschheit — teuer zu stehen gekommen. Hätte Nietzsche nicht gelebt, — gesund denkende Männer hätten heute schon in maßvoller Besonnenheit aus dem Darwinismus und der Lehre vom Überleben der Stärkeren die gerechtfertigten moralischen Konsequenzen gezogen. — Falsch ist es, daß diese Konsequenzen eine Umwertung aller Werte verlangen. — Richtig aber, daß allerdings einige wichtige moralische Werte umgewertet werden müssen — so zwar, daß die notwendige Moral der Zukunft sich in einigen wesentlichen Punkten von der überlieferten christlichen Moral unterscheidet. — Statt dessen hat ein Narr die Zündlunte in den aufgehäuften Brennstoff menschlicher Leidenschaft geschleudert, — ein glänzendes Feuerwerk ist aufgegangen, berauschende Zaubernächte wurden bei seinem Scheine durchjubelt, — was aber am Morgen folgte, ist ein Zukreuzkriechen in Sack und Asche — und — statt der Moral der Zukunft — der bittere Nachgeschmack einer vertobten Harlekiniade. — Es ist eines der traurigsten Kapitel in der Kulturgeschichte der vergangenen Jahrhundertwende, daß unsere deutsche Literatur sich während anderthalb Jahrzehnten durch die intellektuellen Orgien eines angehenden Paralyti-

kers begeistern ließ, — daß das reine Sonnenlicht, welches die erwachende Brünnhilde mit ihrem Heilruf begrüßte, viel mehr als in ungebrochenen Strahlen, verzerrt, — in bunte Farbensplitter zerspellt, durch das Medium Nietzsche zu den Augen unserer Dichter und Schriftkünstler herniederdrang.

Aber was ich hier sagte, dem wird von hundert Stimmen mit Leidenschaft widersprochen werden. — Und darum müssen wir nun wohl zusammenfassend anerkennen: — Die Akten über Wagner sind noch ebenso wenig geschlossen, wie die über Nietzsche. Wagners Werk steht als gewaltiges Ganzes vor uns. Die Wirkungen dieses Werkes aber liegen zum größten Teil nicht in der bekannten Gegenwart, sondern in der unbekannten Zukunft. Das deutsche Volk — die gesamte Kulturwelt — ist noch weit davon entfernt, sich dieses Werk assimiliert, zu ihm eine feste, durch Übereinstimmung der Besten verbürgte Stellungnahme gefunden zu haben. Wenn nach sieben weiteren Jahrzehnten unsere Enkel den hundertjährigen Todestag Wagners in ernster Feierlichkeit begehen werden, — vielleicht wird es dann einem Redner möglich sein, Rang und Domäne dieser Gestalt in der menschlichen Geschichte objektiv zu umgrenzen. — Heute wäre das ein verfrühtes, von vornherein aussichtsloses Beginnen.

Es fragt sich nun: — Haben wir das zu beklagen? — — Wir hätten es zu beklagen, wenn der Höchstwert einer künstlerischen Individualität in ihren Wirkungen, und der Höchstwert dieser Wirkungen in ihrer verstandesmäßigen Konstatierung und Tarierung gelegen wäre. — Daß dem aber — Gott sei Dank — nicht so ist, brauche ich wohl nicht weiter zu beweisen. — Aller Wert würde sich uns in eine unendliche Zukunft verflüchtigen, wollten wir dem Menschen in seinen Erlebnissen nur um ihrer Wirkung willen Wert zuerkennen, wollten wir uns des Wertes, den sie in sich selbst tragen, — ihres Eigenwertes — nicht inne werden. — Je weiter wir noch von der Schätzung Wagners entfernt sind, desto näher stehen wir noch — mit Freude dürfen wir es wahrhaben — seinem Wesen.

Unter allen menschlichen Typen ist es der Held, dem in allen Schicksalsfügungen das wahre Wertbewußtsein am lebendigsten gegenwärtig bleibt. — Der wahre Held ist furchtlos, — erfüllt von der ruhigen Gewißheit — „Es kann mir nichts geschehen," — weil er-

füllt von dem Wissen, daß er den Höchstwert, den Eigenwert seines Wesens in sich trägt. — Der wahre Künstler ist hierin dem Helden verwandt. — Wie glühend auch sein Verlangen nach Wirkung, nach Entäußerung an mitfühlende Seelen, nach der Flamme der Begeisterung, die seinem zündenden Feuerstrahl entgegenschlage: — Versagt das Schicksal die ersehnte Antwort, — läßt ihn die Welt mit dem sehnenden Erglühen seines Herzens allein, — so besinnt er sich auf sich selbst, — wird seines Eigenwertes inne, findet staunend in einer inneren Welt, was die äußere ihm vorenthalten. — Von solch edelstem Selbstgefühl war auch Wagner erfüllt. Das erweist seine Art und seine Taten. — Unter seinen Taten aber wohl am schlagendsten die eine, die unter diesen Fügungen ins Leben trat: —

Wagner war 1849 als politisch Geächteter aus Deutschland geflohen. In der Schweiz hatte er seine großen Prosaschriften verfaßt, hierauf die Dichtung der Nibelungen-Tetralogie und die Musik dazu, bis in den zweiten Akt Siegfried. — Hier hatte ihn die Spannkraft der Erwartung des unmöglich Scheinenden verlassen. — Im dürstenden Bedürfnis nach lebendiger Mitteilung und hörbarem Widerhall hatte er — unter dem Eindruck eines persönlichen Erlebnisses — den Tristan gedichtet und komponiert, — diese Partitur, die bis zum letzten Geigenstrich, wie keine andere geschaffen, Glutströme der Empfindung aus Menschenherzen zu entfesseln. — Vergeblich! — Auch diese Partitur muß er schweigend in sein Schreibpult verschließen. — Die Sehnsucht nach künstlerischem Geben und Empfangen treibt ihn nach Paris zur Aufführung des Tannhäuser. — Die Aufführung wird, dank der Haltung des Pariser Jockey-Clubs, zum Theater-Skandal. — Als ausgepfiffener Künstler darf Wagner endlich nach Deutschland zurückkehren. — Er hört und sieht, zum erstenmal im Leben, seinen „Lohengrin" in Wien. Der „Tristan" wird dort zur Aufführung angenommen. — Neues Hoffen — aber nur zu neuer Enttäuschung! — Nach hundert Proben wird die Partitur des Tristan als unaufführbar zurückgestellt. — Zugleich vollzieht sich bei Wagner der finanzielle Zusammenbruch, — mit dem drohenden Schuldgefängnis im Hintergrund. — Alle Hilfsmittel schienen erschöpft — alle Hoffnung betrogen. — Ein anderer — hätte zur Pistole gegriffen. — Und Wagner? — In dieser düstersten Zeit seines Lebens dichtet und

komponiert er in überquellendem Humor seine „Meistersinger“! — Das ist Heldenmut! — Solches Tun entspringt dem tiefen Bewußtsein: — Eigenwert ist der höchste Wert meines Wesens. — Wie die Welt sich dazu verhält, ist — nicht gleichgültig — aber — Nebensache.

Nirgends in seinen Werken hat Wagner der Wertung, wie der Freie sie dem Helden zollt, ergreifenderen Ausdruck verliehen, als in der Musik auf Siegfrieds Tod, die wir Trauermusik nennen, obwohl sie mit ebensolchem Recht Jubelmusik genannt werden könnte. — Das musikalische Motiv, welches die Heldennatur Siegfrieds offenbart, wird bekanntlich im dritten Akt „Walküre“ gezeugt und wächst zum Schluß dieses Aktes, bei der Verkündung des Helden mit Wotans letzten Worten und ihrem Wiederhall aus den Posaunen des Orchesters, zu machtvollster Größe empor. — Wie aber Held Siegfried dann wirklich erscheint, wie wir also von der Anschauung seines Gebahrens und seiner Taten, seiner Wirkungen, erfüllt sind, erklingt das Motiv nur in spielerischer Leichtigkeit, als er dem Fratzenschmied sein Schwert an dem Amboß zerschmeißt, als er vom eigenen Bild erzählt, das er im Bache erblickt, — oder Siegfried bläst das Motiv selbst auf seinem Horn als lustigen Lockruf in den Wald hinein. — Und so oft es dann auch wiederkehrt, — selbst in seliger Entbundenheit bei der Feuerdurchschreitung: — Zu seiner früheren Macht wächst es nicht mehr an — bis zum Schluß. — Erst wenn der Held gefallen — wenn sein Wirken beschlossen, wenn wir kein Tun mehr von ihm zu erwarten haben, erst dann erhebt das Motiv sich zu voller, alles Frühere überragender Größe. — Beim Tode des Helden erleben wir in nächster Nähe — nicht, was der Held erwirkt, — sondern was er gewesen! —

Und wenn jetzt diese Töne uns aus dem Herzen quellen, — so sind wir auch Deinem Wesen nah, Du Gewaltiger, der Du die Töne schufst! — Weilst Du nun mitten unter uns, — fühlen wir Deine Geistesschwingen uns umrauschen, — so nimm auch von uns das Bekenntnis: — Was Du uns gegeben, — es ist zu groß. Wir können es noch nicht bemessen, umgrenzen — in unsere Begriffswelt einordnen. — Wohl aber fühlen wir, was Du uns bist! — Und was Du uns bist,

— das laß uns Dir ſagen, mit einem Wort, das gerade Dir — alles ſagt, was Du zu wiſſen verlangſt, — mit dem Wort, dem Du einen Klang gegeben, der nimmer erſterben wird, ſolange menſchliche Herzen ſchlagen! — Laß es Dir ſagen mit dem ſchlichten Bekenntnis, —

daß wir Dich lieben!

Wer irgendeinem Objekt der belebten oder unbelebten Natur Gerechtigkeit widerfahren zu lassen die Absicht hat, dem muß man vor allem einen Rat geben: — sich mit Vergessen seiner selbst und der übrigen Außenwelt in die Individualität dieses Objektes zu versenken und womöglich einzuleben. Nur durch solche Vertiefung gewinnt er die Grundlage für selbsteigene Stellungnahme. — Dieser Wahrheit wurde vielleicht noch niemals so allgemein zuwider gehandelt, wie in unserer Zeit, die doch das Schlagwort von dem Wert des Individuellen, Persönlichen, auf ihre Fahne geschrieben hat. — Mehr als die individuelle Eigenart eines Künstlers und seiner Werke beschäftigt unser großes Publikum die Kritik seiner Persönlichkeit und seiner Werke. Nicht Erleben ist für die meisten das Ziel eines ernsten Kunstgenusses, sondern Urteilen, Bewerten, Taxieren. Und dringt man durch das Gestrüpp der Meinungen über das Werk und seinen Schöpfer endlich zu diesem durch, so sind es wieder nicht die großen Linien der Gestaltung, welche den Kenner oder den, der es gern sein möchte, interessieren, — sondern die kleinen Züge, die Indizien, die scheinbaren Zufälligkeiten, aus denen sich ohne viel Emotion und persönliche Drangabe die Rangordnung des zu Beurteilenden erschließen läßt. „Das ist erstklassig!“ — „An diesem einen Pinselstrich erkennt man den großen Meister:“ — oder, — „Das ist barock, dekadent, — pathologisch!“ — Solche Bevorzugung des Unwesentlichen, Sekundären und Abgeleiteten statt des Kernes einer Sache ist das Zeichen eines Zeitalters der Literatur und der Literaten.

Einen Literaten nennen wir den, der in bezug auf das geschriebene Wort analoge Fähigkeiten besitzt und ausübt, wie der Rhetor in bezug auf das Gesprochene. Wir unterscheiden echte und falsche Rhetoren und Rhetorik. Wenn wir aber von Rhetoren und Rhetorik schlechthin sprechen, so meinen wir immer die falschen und die falsche. — Falsche Rhetorik war die große Kulturkrankheit der Zeit des Niederganges der römischen Republik. — Falsche Rhetorik hat gegenwärtig ihre Macht stark eingebüßt, — aber nur um sie einer Art der Menschenbeeinflussung abzutreten, die man in Analogie dazu falsche Literatik nennen könnte. — Falsche Literatik ist die

große Kulturkrankheit unserer Zeit. — Falsche Literatik besteht darin, alle Dinge, welche das Leben uns bringt und die uns im Leben unterkommen, — und so auch Kunstwerke und Künstler, zuerst und ursprünglichst nicht auf das hin anzusehen und zu werten, was sie sind, — sondern auf das hin, was man über sie schreiben kann. — Da aber alles Echte und Große im Menschen aus Lebendigem hervorgeht, auf Lebendiges hinzielt und somit das geschriebene Wort für sich geringschätzt und nur als Mittel zum Zweck gelten lassen kann, so ist falsche Literatik von Natur aus der geschworene Todfeind alles Echten und Großen im Menschen. — Die erbittertsten Feinde des Werkes Richard Wagners sind sämtlich virtuose Literaten.

Haben wir nun aber trotz Literaten und Literatik jene erste Forderung des Verständnisses erfüllt und uns ein Ding angeeignet, dadurch, daß wir in sein Wesen selbstvergessenen Einblick gewannen, so ist es allerdings von Vorteil, wenn wir mit unserer Errungenschaft nun Ausschau halten auf die Beziehungen des betrachteten Objektes zur Außenwelt und seine Wirkungen auf unsere Umgebung. — „An ihren Früchten werdet ihr sie erkennen!“ — Zu den Wirkungen eines großen Mannes gehören seine Freunde, wie seine Feinde. — Von besonderem Interesse aber sind seine Apostaten, — die Feinde, welche ehemals Freunde waren. — Unter den — nicht wenigen — Apostaten, welche der Kunst Richard Wagners erstanden, ist die weitaus dominierende Erscheinung Friedrich Nietzsche, — welcher alle Vorzüge der echten, aber auch alle Mängel und Tücken der falschen Literatik in sich vereinigt.

Indessen dürfen wir uns nicht verhehlen, daß die Tendenz, seine Anhänger durch Zweifel, Anfechtungen und Gewissensskrupel zu beunruhigen, in dem Wesen des Wagner'schen Werkes gelegen ist, — daß diesem Werk und seiner Hochschätzung unter den Menschen auch in einem minder literarischen Zeitalter als die unsrige sicherlich häufige Apostaten erwachsen wären. — Es ist von Vorteil, daß wir uns dies von möglichst tiefen Wurzeln herauf und in aller Objektivität aus dem Werke selbst klarmachen, ehe wir auf das so viel umstrittene und für den Wahrheitsucher gefährliche Problem „Nietzsche kontra Wagner“ eingehen.

Dem Wesen der Musik kommen wir auf den Grund, wenn wir nach ihren ersten Anfängen forschen. — Diese weisen bekanntlich in das Tierreich zurück. — Alle Musik ist Äußerung einer gespannten, d. h. nach Befriedigung verlangenden Sexualität. — Der Brunstschrei des Tieres, chronologisch wohl zuerst im Vogelgesang zu künstlerischen Gestaltungen emporgeläutert, ist die Quelle aller Musik. Auch die sublimste, die herbste, die nüchternste Musik — sofern sie überhaupt noch künstlerisch wirkt und nicht zum Rechenexempel herabsinkt — vermag diese Wurzel nicht zu verleugnen. — Alle Musik, von Bach bis zu Offenbach, von Palestrina bis zu Johann Strauß, hört auf zu klingen, ihre Formen schrumpfen ein und fallen in sich zusammen wie Blumen, denen man den Lebenssaft entzieht, wenn wir sie in vollkommener Passivität, ohne irgendwelches Expansionsbedürfnis der Gefühlssphäre über uns ergehen lassen. — Und jede Musik wächst in ihren Wirkungen, in der Erhebung, die sie uns bringt, mit dem Wachstum dieser inneren Spannung. — (Das hat Leo Tolstoi, der Asket, richtig erkannt. Daher sein Anathema gegen alle Musik schlechthin.) Wagners Musik aber ist dadurch charakterisiert, daß sie nicht nur einer Spannung, sondern geradezu einem Hochdruck der sexuellen Gefühlssphäre entstammt und daher eine gleiche Verfassung beim Hörer voraussetzt. — Alle Musik verlangt Wärme, Wagner verlangt Glut der Empfindung. — Mozart atmet Lebenslust, Wagner atmet Liebesleidenschaft. Nur auf dem Boden einer fast extatischen Gefühlsverfassung ersprießt die Wunderblume der Wagner'schen Musik. — Das hat wichtige Eigentümlichkeiten zur Folge, — zunächst in den außerästhetischen Wirkungen. — Die Wagner'sche Musik wirkt auf den, der für ihren Klang- und Harmoniezauber überhaupt empfänglich ist, physiologisch erschütternd, nicht viel anders als ein wirklicher Sexualgenuß; — also, — wenn nur in einer wirklichen intensiven Energiespannung aufgesucht, als entzückender Wonnerausch, — erquickend, befreiend, belebend, — ein Heilquell für Leib und Seele und vor allem — für die Nerven. — Mißachtet aber hierauf der Empfänger jene hygienischen Scham- und Keuschheitsregungen seiner Natur, welche ihm zuraunen, daß der Born solch ungeahnter Wonnen nun durch geraume Zeit zu meiden sei, bis wieder ein gleich hochgespanntes Bedürfnis nach Erregung

ihn dahin dränge, — glaubt er in jener Kunſt ein Elixir gefunden zu haben, welches die Schauer des Wonnerauſches ohne Lebenspauſen zu wiederholen und ins Unbegrenzte fortzuführen geſtatte, — ſo tritt alsbald der Rückſchlag ein, nicht anders, als bei dem Wollüſtling im wirklichen Sexualgenuß: — Neue Wonneſchauer, aber immer häufiger unterbrochen von Perioden der Erſchlaffung, — Ekel und Abſcheu gegen die nüchterne Stimmung des Alltags und ſeine realen Erforderniſſe; — neue vergebliche Verſuche, ihr zu entfliehen und in den Rauſch unterzutauchen, — Überreizung, möglicherweiſe ſogar tiefere Schädigung des Nervenſyſtems, — und endlich ein furchtbarer Katzenjammer mit ſeinem ideologiſchen Überbau: — einer peſſimiſtiſchen Weltanſchauung. — Durch Sinnenrauſch zur ernüchterten Enttäuſchung! — Das ſcheint hiernach der prädeſtinierte Weg des Wagner-Enthuſiasmus zu ſein, — und zwar nicht nur in bezug auf die Muſik, ſondern auch auf das Drama. Denn auch Wagners dramatiſche Geſtaltungen ſprießen aus dem gleichen Grund eines Hochdruckes der ſexualen Energie.

Ich habe im erſten Teil dieſer Ausführungen zu zeigen geſucht, wie das dramatiſche Lebenswerk Richard Wagners an innerer Harmonie und Geſchloſſenheit alles Dageweſene überbietet. — Hiemit ſollte aber Wagner nicht über alle anderen Dramatiker erhoben ſein, — denn das Drama wirkt äſthetiſch nicht nur durch ſeine interne Schönheit, das Ebenmaß und die Geſchloſſenheit ſeiner Teile, ſondern ebenſo ſehr auch durch ſeine Beziehungen zur realen Außenwelt. — Und hier liegen die Schranken, liegt die ſubjektive Befangenheit der dichteriſchen Phantaſiewelt Richard Wagners. — Unzweifelhaft hat Shakeſpeare einen viel größeren Teil der realen Welt menſchlicher Triebkräfte und Erlebniſſe künſtleriſch geſtaltet, das heißt, gleichſam in den Bannbereich ſeines Kunſtwerkes eingefangen, als Richard Wagner. — Dieſer bringt uns zwar auch mit den realen Mächten des Lebens in Kontakt, wie etwa in „Rheingold," (jawohl — gerade in der Götterwelt des Rheingold, wo kein einziger Menſch auftritt!), in der Schmiedewerkſtatt Siegfrieds, in den Mannenchören der Götterdämmerung, und am breiteſten in den „Meiſterſingern". Aber das alles iſt doch nur Rahmen, Hintergrund, oder Kraftanſammlung für den eigentlichen Gehalt, — die große Liebes-

ertaſe, welche in der Wagner'ſchen Welt wohl einen hundertmal breiteren Raum einnimmt als in der wirklichen. — Im Stadium der Ernüchterung oder gar des Katzenjammers auf den Rauſch erſcheinen darum auch Wagners dramatiſche Geſtalten, ebenſo wie ſeine muſikaliſchen Motive, leer, entkräftet, in ſich zuſammengeſunken. — Und dafür treten einzelne Ungeheuerlichkeiten der Diktion, welche im Wonnerauſch unbeachtet untertauchten, nun erſchreckend zutage. — „Wie die Arme brünſtig ſich preſſen", — oder Quintanerverſe wie der zweite von den folgenden:

Wir wachſen hier in Sommer und Sonne,
für dich erblühend in Wonne!

Das wären nun für die künſtleriſche Wirkung geradezu verhängnisvolle Phänomäne, wenn dem Allen nicht Eines gegenüberſtände: — das ſymphoniſche Gefüge der Wagner'ſchen Muſik, — ihre Schönheit, als abſolute Muſik betrachtet, — die Harmonie ihrer Gliederung, — die Großzügigkeit ihres Aufbaues, — die Einheit im Mannigfaltigen ihrer Geſtaltungen, welche ſich zu allem Anderen und zum Beſten und Größten, was wir in der Muſik beſitzen, ungefähr ſo verhält, wie die Glut Wagner'ſcher Liebesleidenſchaft zur Wärme Mozartiſcher Lebensluſt. — Wagners Kunſtwerk iſt zuerſt, zuhöchſt und vor allem übrigen abſolute Muſik. — Sein Drama iſt ein, in die Symphonie hineinkomponiertes Programm, welches uns die Orientierung in der Architektonik der Muſik erleichtert. — So lernt auch der Kompoſitionsſchüler zunächſt den „Bau" der Beethoven'ſchen Symphonie „verſtehen". — Wer tiefer eindringt, bedarf ſolchen Führers nicht mehr. Wer Wagner ganz erfaßt, dem verflüchtigt ſich die dramatiſche Hülle. — Er erſchaut die muſikaliſche Geſtaltung nackt, als nichts weiter, denn als Muſik. — Und wer das einmal erlebt hat, der bedarf auch des ſpezifiſch Wagner'ſchen Wonnerauſches und der Liebesertaſe nicht mehr. Die Muſik ſpricht, wie andere Muſik auch, ihre eigene Formenſprache, — wunſchlos, leidenſchaftslos, — objektiviert. — Auch mit ruhigem Herzen und mit unbeſchleunigtem Pulsſchlag können wir ſchauen — und ſtaunen — und niederknien vor dieſer Welt der Schönheit, der Fülle — des Adels der Geſtaltung. — Ich weiß natürlich ſehr gut, daß dieſe Auffaſſung von der Kunſt

Richard Wagners der Theorie seiner ästhetischen Hauptschriften schnurstracks widerspricht. — Ich weiß aber ebenso gut, daß ich mit dieser Auffassung, welche aus künstlerischen Erlebnissen und nicht aus ästhetischen Reflexionen hervorgeht, seine wahrhafte Kunst gegen seine irrige Theorie verteidige. — Übrigens zeigen die ästhetischen Aufsätze und noch mehr die überlieferten Aussprüche aus seiner letzten Lebenszeit, daß er kurz vor seinem Tod auf bestem Wege war, auch zum abstrakten Verständnis seiner selbst zu gelangen.

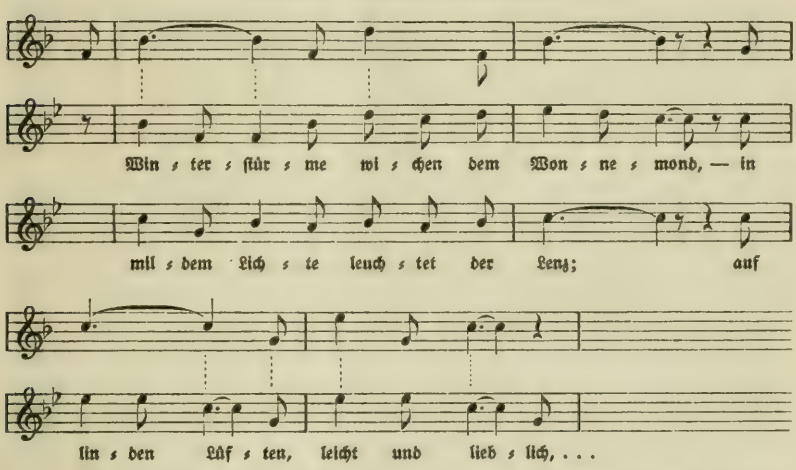
Es ist hier nicht der Ort, um eine Ästhetik des Wagner'schen Kunstwerkes zu entwickeln.[1] Eine verlockende Aufgabe wäre es wohl, die Schemata des symphonischen Aufbaues in den einzelnen Akten der Wagnerschen Werke mit Worten und Angabe der Hauptthemen zu skizzieren. — Während nämlich alle Beethoven'schen Symphonien (mit geringfügigen Ausnahmen) über ein und demselben konventionell feststehenden Grundriß aufgebaut sind, ist dieser bei Wagner in jedem Akt eines jeden Werkes, entsprechend dessen besonderer Individualität, immer wieder ein anderer. — Wer aber vermeinte, durch das Mittel sprachlicher Abstraktionen und musikalischer Analyse die lebendige Anschauung von Tongestalten und ihren Proportionen im Leser erwecken zu können, der würde sich einer argen Selbsttäuschung hingeben. — Diese Anschauung muß von jedem, der ihrer teilhaftig werden will, durch Anhören der Werke selbst, bei intensivstem Wachsein aller plastischen Kräfte der musikalischen Phantasie, errungen werden. — Nur an Beispielen kann der Abstand gezeigt werden, zwischen der Rolle, welche einzelnen Themen oder Motiven im chaotischen Eindruck eines oberflächlichen Zuhörens zufällt, und der Funktion, die sie im Phantasiebild eines eindringlich Rezipierenden ausüben.

Ich verweise etwa auf die bekannte Melodie „Winterstürme wichen dem Wonnemond" . . . . aus der „Walküre". — Wer musikalisch an der Oberfläche bleibt, hört hier eine Kantilene, die sich gefällig aus dem Strome der schwerer zu fassenden Musik abhebt, und deren Hauptthema im weiteren Verlauf des Werkes nur gelegentlich und vorübergehend, „leider viel zu selten," — als flüchtige Erinnerung

[1] Der Leser findet die Ansätze hiezu in meiner Schrift „Zur Klärung der Wagner-Kontroverse", Wien 1896.

auftaucht. — Im ſymphoniſchen Organismus, zunächſt des erſten Aktes, iſt dieſe Kantilene heraus entwickelt aus dem Motiv von „Donners Hammerſchwunge," das aus dem Frühlingsgewitter des Vorſpieles hervorbricht. —

Donners Hammerſchwung:



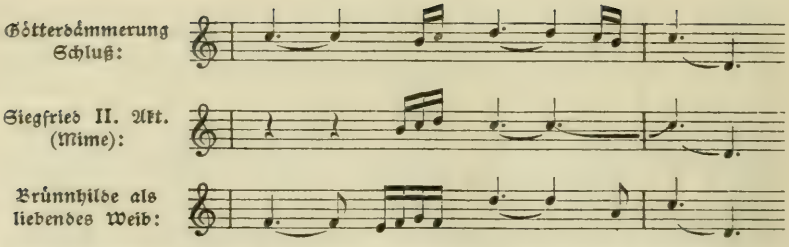
Indem das göttliche Gewitter auf die zeugungsfähige Erde herniederſtürmt, ruft es (ſogleich in der erſten Szene zwiſchen Siegmund und Sieglinde), das Liebesmotiv hervor. — Die Umſchlingung dieſes Motives mit dem melodiſch geſänfteten Hammerſchwung erzeugt ein neues Motiv: „Die bräutliche Schweſter befreite der Bruder." — Die ſymphoniſche Verbindung dieſer Geſtalten prägt ſich unſerem Formenſinn ein. — Im zweiten Akt dann, unter dem Druck der Wetterwolken des göttlichen Unmuts, die ſich am Himmel ballen, begegnet uns, nach dem Auftreten des frevelnden Geſchwiſterpaares, dieſe Verbindung wieder. — Aber das Liebesmotiv verbreitet ſich zur „Schickſalsfrage", aus der dann die melodiſche Geſtalt — „die bräutliche Schweſter . . . ." in neuer, farbenprächtiger Harmonie, als das Motiv der Todeskündigung, emporſteigt. — So iſt die große

Szene zwiſchen Siegmund und Brünnhilde in den Grundzügen ihres muſikaliſchen Aufbaues nichts anderes als eine machtvolle Ausgeſtaltung des zweiten Teiles der Kantilene „Winterſtürme wichen dem Wonnemond“, — und zugleich eine tönende Offenbarung der inneren Verwandtſchaft zwiſchen Liebe und Tod. — Der erſte Teil der Kantilene aber blickt in den Gewittergraus von Wotans ausbrechendem Zorn nur mehr von ferne, — wie durch Wolkenſchleier zu uns herüber: ..... „der Traurigen koſt ein lächelnden Traum,“ — um alsbald in der (aus dem Vorſpiel bekannten) chromatiſchen Verzerrung — beim Zucken der Blitze — unterzugehen.

Auch in dieſer Andeutung war es nicht möglich, rein muſikaliſch zu ſprechen. Um eine Anhäufung von Notenmaterial zu vermeiden, mußten dramatiſche Motive zur Bezeichnung rein muſikaliſcher Geſtaltungen herangezogen werden. — Immerhin dürfte ſich gezeigt haben, wie dort, wo oberflächliche Betrachtung eine muſikaliſche Epiſode erblickt, bei tieferem Eindringen ein Keim- und Quellpunkt der ſymphoniſchen Geſtaltung ſich erſchließen kann.

Ein anderes Beiſpiel: — Bernard Shaw, einer der Vorkämpfer Richard Wagners in England, verſagt der Muſik der „Götterdämmerung“ die Gefolgſchaft. — Hier ſei Wagner mit dem Herzen ſchon im „Parſifal“ geweſen und habe dieſe Muſik nur mehr äußerlich aus den ſchon bekannten Motiven der früheren Werke zuſammengeſtellt. — Dieſes Verſagen — nicht Richard Wagners, — ſondern Bernard Shaws — erklärt ſich vollkommen aus rein muſikaliſchen Gründen. — Im ſymphoniſchen Aufbau zeigt nämlich die „Götterdämmerung“ durchaus den Charakter eines Finales, — jedoch nicht wie ein vierter Satz der üblichen Symphonieform, der thematiſch mit den erſten Sätzen meiſt keinerlei Verwandtſchaft zeigt, — ſondern etwa ſo, wie das Finale einer Fuge mit ſchließlicher Engführung der Stimmen. — Es iſt zwar falſch, daß in der „Götterdämmerung“ keine neuen Motive auftauchen. — Richtig aber iſt, daß die Mehrzahl der Motive aus den früheren Teilen der Tetralogie hier zu einem ſymphoniſchen Organismus von äußerſter Kompliziertheit verwoben werden. — Das Orcheſter iſt hier nicht nur reich figuriert und inſtrumentiert, ſondern — im Gegenſatz zu der weitaus vorwiegenden Kompoſitions-

weiſe Wagners überhaupt, und ſpeziell der erſten drei Teile des „Ringes“, wirklich polyphon. — Zudem entſtehen hier aus Bruchteilen bereits bekannter Themen und Motive neue Gebilde, deren individueller Charakter und ſelbſteigener Schwung nicht leicht aufzufaſſen iſt. — Es iſt recht wohl erklärlich, daß eine muſikaliſche Perzeptionskraft, die in den erſten drei Teilen der Ringmuſik ſtandhält, in der Götterdämmerung ihren Dienſt verſagt. — Beſonders tadelt Bernard Shaw den Schluß des Werkes. — Dieſes Motiv der ſelbſtvergeſſenen Liebe ſpiele in der ganzen Tetralogie eine viel zu untergeordnete Rolle, als daß es würdig wäre, den Abſchluß des gewaltigen Werkes zu bilden. — Wagner habe dieſes Motiv aus den Worten der „Sieglinde“ im dritten Akt der „Walküre“ nur ſo — faute de mieux — herübergenommen, um, 26 Jahre nach der erſten Konzeption des Stoffes, die Arbeit endlich loszuwerden. — Und hier müßten wir Shaw rechtgeben, wenn — das bewußte Motiv im ganzen Werk wirklich nur ſo epiſodenhaft auftreten würde, wie er vermeint. — Aber Shaw iſt zur Erfaſſung großer ſymphoniſcher Geſtalten nur mittelmäßig begabt. — Es iſt ihm entgangen, daß das bewußte Motiv in charakteriſtiſcher Verzerrung im zweiten Akt „Siegfried“ eine große Rolle ſpielt, als Mime mit dem Gifttrunk vor Siegfried erſcheint und Liebe heuchelt, während der Vogelſang, in Verbindung mit dem Muttergemahnen, den Liebesſtrahl der Erkenntnis in das Herz des Helden ſendet. — Und — was die Hauptſache — Bernard Shaw hat die Verwandtſchaft des bewußten Motives mit einem der Hauptmotive der „Götterdämmerung“ überſehen, — oder vielmehr nicht gehört: — mit dem Motiv Brünnhildens als liebendes Weib, welches, nach der Brautnacht der Wotanstochter, (zart angedeutet ſchon in dem Traumgeſicht des Nornenſanges „..... Brünnhildes Fels zu umbrennen .....“) in jenem unvergleichlichen Sonnenaufgang des Vorſpieles zum erſtenmale machtvoll ſich entfaltet, — in der folgenden Szene eine führende Rolle ſpielt, auch im weiteren Verlauf des Werkes wiederholt in den Vordergrund tritt, und in der Muſik auf Siegfrieds Tod den männlichen Heldenmotiven als weiblicher Widerpart würdig zur Seite ſteht. — Aus einer Übereinanderſtellung der Motive kann es ſogar dem Auge erſichtlich gemacht werden:



Das Schlußmotiv der „Götterdämmerung" ist nichts anderes, als eine leidenschaftlich verkürzte Form des Motives Brünnhildens als liebendes Weib, — ähnlich, wie etwa Beethoven zum Schluß seiner vierten Symphoniesätze das Hauptmotiv — nicht eines der früheren — sondern eben dieses letzten Satzes noch einmal in verkürzter und vereinfachter Gestalt wiederzubringen liebt, — hiemit den Gehalt des ganzen Satzes gleichsam in geballter Faust komprimierend. — (III., V., IX. Symphonie, auch die große Leonoren-Ouvertüre! —) Ähnlich rafft der Schluß der „Götterdämmerung" in Vereinigung das Walhall-Ringmotiv mit dem Siegfried-, — dem Götterdämmerungs- (Umkehrung des Rhein-Erda-Motives) und diesem letzten Liebesmotiv die mächtigsten Gestaltungselemente des Riesenwerkes zu einer äußersten Kraftentwicklung zusammen.

Solcher Art sind die Eindrücke, die uns bei der Aufnahme der Wagner'schen Musik als absolute Musik erwarten. — Das Kunstwerk Richard Wagners erweist sich somit als ein rechtes Paradoxon. Mit sinnlich berauschendem Sirenenklang nimmt es uns gefangen, — überliefert uns einer Periode der Nervenabspannung und Ernüchterung, — belohnt aber den, der sich hiedurch nicht abschrecken läßt, in seine Tiefen zu dringen, mit den höchsten Offenbarungen, welche jemals künstlerisch erschlossen wurden. — In der Aneignung dieses Werkes werden daher immer 3 Phasen zu unterscheiden sein: 1. Die Phase des Sinnenrausches und der auch dem kunstfremden Laien zugänglichen ästhetischen Lustwirkungen, — der Freude am Stofflichen, am farbenprächtigen szenischen Vorgang, an der äußerlich dramatischen Funktion der Leitmotive usw. 2. Die Phase der Ernüchterung. — Der Sinnenrausch verfliegt, — die dramatischen Ge-

ſtalten erſcheinen als Halluzinationen einer ſexual überhitzten Phantaſie, — die muſikaliſchen Formbeſtandteile fallen auseinander wie ein unüberblickbares Gewirr ohne innere Logik und Einheit des Aufbaues. — 3. Phaſe: — Das ſcheinbar Chaotiſche ordnet ſich zu Geſtaltungen von größter Schönheit und vollendetſtem Ebenmaß. — Über die erſte Phaſe kommt die kunſtfremde Laienwelt nicht hinweg, es ſei denn, daß ihr durch Übermaß am Genuß der Sinnenrauſch für Zeiten vergällt werde. — Auf der zweiten Phaſe wird das künſtleriſch gebildete Publikum feſtgehalten, welchem die Faſſungskraft für ganz große ſymphoniſche Gebilde mangelt. — Dem tiefer Veranlagten macht dieſe zweite Phaſe ſich fühlbar durch eine unentrinnbare Qual des ſchlechten Gewiſſens. — Optiert er trotz der Ernüchterung innerlich doch weiter für Wagner, ſo wirft ihm ſein Gewiſſen vor, daß er hiemit den ſtrengen Forderungen echter Kunſt untreu werde. Verſucht er aber innerlich gegen Wagner Stellung zu nehmen, ſo mahnt ihn die Stimme des Gewiſſens, daß er in eitler Selbſtüberhebung an dem Größten, zu deſſen Anſchauung er zugelaſſen, Verrat ausübe. Denn — wenn auch die erhabene Formenſchönheit des Wagner'ſchen Werkes ſich nur Wenigen ſchleierlos erſchließt: Eine ferne Ahnung davon erfaßt wohl jeden Vollmenſchen, der die erſte Phaſe des Rauſches durchlebt hat.

So erklärt es ſich, daß das Kunſtwerk Wagners ſeine Anhänger zum Apoſtatentum disponiert, wie kein anderes. Und auch welche Naturen dieſer Verſuchung am eheſten unterliegen, folgt aus dem Geſagten: — Künſtleriſch fein gebildete Neuraſtheniker mit nur mittelmäßiger muſikaliſcher Veranlagung, aber ſtarkem Selbſtbewußtſein, ſind die geborenen Wagner-Apoſtaten. — Sie verlieren in der Phaſe des Sinnenrauſches am eheſten das pſychiſche Gleichgewicht, — ſie empfinden die darauf folgende Ernüchterung als ſchwere phyſiſche Inſulte. Ihr übertriebenes Selbſtgefühl, ihr ſchwaches muſikaliſches Perzeptionsvermögen ſträuben ſich dagegen, bei dem Künſtler, dem ihr Nervenſyſtem gram iſt, jahrelang in die Lehre zu gehen. — Sie optieren gegen Wagner; und um die Stimme ihres ſchlechten Gewiſſens zum Schweigen zu bringen, hetzen ſie ſich ſelbſt in immer ärgere Feindſchaft, immer leidenſchaftlichere Angriffe hinein. Dieſe

Erklärung ſtimmt für alle Wagner-Apoſtaten, welche mir noch untergekommen ſind, — für die kleinſten ebenſo wie für den größten, den Typ des Wagner-Apoſtaten: — Friedrich Nietzſche.

An ſeiner Perſönlichkeit gemeſſen, könnte dieſe Erklärung wohl nur mit der einen Behauptung Widerſpruch erwecken, Nietzſche ſei muſikaliſch nicht mehr als mittelmäßig veranlagt geweſen. — Aber der unbefangen Urteilende erkennt dies mit größter Beſtimmtheit aus ſeinen Schriften. — Wenn Nietzſche über ein Muſikſtück ſchreibt, ſo erfahren wir niemals anderes und niemals mehr, als die Gefühle, die er, Nietzſche, beim Anhören des Werkes in ſich belauſcht. Solch ſubjektive Auffaſſung iſt durchaus muſikaliſcher Laien Art. — Verſucht Nietzſche einmal objektiv zu werden, ſo kommt er über Vergleiche des Muſikſtückes etwa mit einem ſtürzenden Gießbach, einem brauſenden Sturm u. dgl. nicht hinaus, wie wir ſie in jedem Marlitt'ſchen Roman finden können. — Niemals fühlt er das Bedürfnis, beſtimmter ſich auszudrücken und ſpezifiſch muſikaliſche Begriffe, wie etwa Thema, Variante, Durchführung, Kontrapunkt, diatoniſches oder chromatiſches Fortſchreiten u. dgl. mehr zu verwenden. — Daß er ſich im Komponieren verſucht hat, iſt kein Beweis für höhere muſikaliſche Begabung. Wären ſeine Kompoſitionen wertvoll, ſo wären ſie ſicher von ſeinen Anhängern veröffentlicht worden. — Auch als Muſik-Theoretiker ſchießt er regelmäßig am Ziel vorbei. — In der erſten Periode ſeiner Entwicklung iſt ihm die Muſik — nach Schopenhauer — tönender Weltwille, — ein Gleichnis von poetiſcher Schönheit, das aber, wenn man es wiſſenſchaftlich ernſt zu nehmen verſucht, ſich in ein metaphyſiſches Monſtrum verwandelt. — Nicht weniger monſtrös — nur pſychologiſch ſtatt metaphyſiſch — iſt aber auch Nietzſches Anſicht aus der Periode der Ernüchterung, Muſik wirke auf das Gefühl lediglich vermöge äußerlicher, durch Erfahrung erworbener Aſſoziationen, (ein Trauermarſch z. B. alſo nur deswegen, weil wir gewöhnt ſind, dieſe Muſik bei Leichenbegängniſſen geſpielt zu hören). — Tatſächlich wirkt Muſik auf das Gefühl durch die Vitalempfindungen und Innervations- (Bewegungs-) Impulſe, welche ſie, nicht äußerlich aſſoziativ, ſondern unmittelbar im Hörer erweckt. — Daher auch die große Geberde das Gebiet iſt, auf welchem der Muſiker und der Dramatiker einen, —

nicht erkünstelten, sondern ihrem eigentlichsten, innersten Wesen homogenen Bund eingehen.

Nietzsche hat uns das Versagen seiner musikalischen Perzeptionsfähigkeit angesichts der Musik Wagners aber sogar direkt bestätigt. — Sein abstrakter Kunstverstand sagt ihm nämlich ganz richtig, daß die Vereinigung von Drama und Musik nur dann einen Fortschritt im höchsten Sinn bedeuten könne, wenn hiebei die symphonische Einheit der Musik, als solcher, gewahrt bleibe. — Zweimal stellt er sich die Aufgabe, einen ganzen Akt aus einem Werk Wagners als symphonisches Gebilde einheitlich zu erfassen, — beidemale aber nur, um vor solcher Zumutung kehrt zu machen. — Das erstemal (Periode des Wagnerrausches) müssen wir seine Gründe belächeln. An die „..... echten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Akt von „Tristan und Isolde", ohne alle Beihilfe von Wort und Bild, rein als ungeheueren symphonischen Satz zu perzipieren imstande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu veratmen?" — Das zweitemal (Periode der Ernüchterung) spricht er noch deutlicher: „Man höre den zweiten Akt der „Götterdämmerung" ohne Drama: Es ist verworrene Musik, wild, wie ein schlechter Traum ....." — Nein! Es ist nicht verworrene Musik. — Nietzsche hat die Götterdämmerung 1876 zum erstenmal gehört und zwei Jahre später dies vernichtende Urteil niedergeschrieben. Ich habe die Götterdämmerung 1879 zum erstenmale gehört. Zwei Jahre später hätte ich mich auch noch nicht getraut, diesem Akt symphonische Einheit zuzusprechen; denn er ist von allen symphonischen Sätzen, welche Wagner geschaffen, entschieden der schwerstverständliche. — Ganz allgemein sind immer die mittleren Akte bei Wagner musikalisch am schwierigsten zu verstehen, weil hier mit dem dramatischen auch der symphonische Knoten sich schürzt. — Und zu dieser Schwierigkeit gesellt sich da noch die zweite, — der schon besprochene Finale-Charakter der Götterdämmerungsmusik überhaupt. — Aber heute, 34 Jahre nach dem ersten Eindruck, (gerade dieser zweite Akt war es, der mich damals sofort, wenn auch natürlich nur instinktiv, am stärksten packte —) wage ich Nietzsche und jedem Fachmusiker, der ihm beipflichten wollte, ins Gesicht hinein zu widersprechen. — Ja, auch der zweite

Akt „Götterdämmerung“ ist symphonisch zu verstehen; und gerade durch die rein musikalische Bewältigung der hier von dem Drama gestellten Probleme ward dieser Akt zu dem kühnsten, unglaublichsten symphonischen Wunder, welches wir besitzen. — Nietzsche hatte nicht das musikalische Talent, um solche Gestaltungen auf den ersten Blick zu durchschauen. — (Auch ich habe es nicht). — Im fehlte aber auch der Charakter, um in treuer, nicht ablassender Energie immer wieder das Beste seiner Seelenkräfte an die Bewältigung jener Werke zu setzen: — „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!“ — Sprunghaft hascht er nach der Lust momentaner intellektueller Befriedigungen und Sensationen. — Der Aphorismus ist seine Domäne. — Der Literat in ihm siegt beständig über den Philosophen. Wenn ein Gedanke den Reiz der Neuheit für ihn verloren hat, so wirft er ihn von sich, wie ein abgenütztes Spielzeug, und greift nach dem Entgegengesetzten, — sogar um den Preis der Selbsterniedrigung oder -vernichtung. Seine eminente Begabung läßt ihn so viel Wertvolles aufgreifen. Nur der Musik gegenüber versagt er fast immer. Seine mangelnde musikalische Befähigung gibt die allein zutreffende und vollkommen zureichende Erklärung für seinen künstlerischen Abfall von Wagner. *Nietzsche war musikalisch zu wenig begabt, um Wagner ganz zu verstehen, — allgemein künstlerisch aber zu hoch gebildet, um sich mit einem halben Verständnis zu begnügen.* — Das ist die einfache Lösung des Problems.

Daß weder der moralische Antagonismus Nietzsches gegen den christlichen Parsifal, noch auch seine beginnende geistige Erkrankung zur Erklärung seines künstlerischen Abfalles von Wagner heranzuziehen sind, wurde schon im ersten Teil dargelegt. — Neuester Zeit hat man, wie es heißt, Belege dafür gefunden, daß Nietzsche eine unerwiderte Liebe zur Gattin Wagners jahrelang schweigend in sich herumtrug, bis der ausbrechende Wahnsinn sein Geheimnis laut werden ließ, — und glaubt in diesem persönlichen Motiv den eigentlichen Grund seiner Wagnerfeindschaft aufgedeckt zu haben. — Ich denke, daß, wer so urteilt, dem Nietzsche zur Zeit seiner Gesundheit ein bitteres Unrecht zufügt. Denn wenn auch intellektuell noch so sensationslüstern und sprunghaft veranlagt: — absolute persönliche

Uninteressiertheit der Gesinnung und männliche Härte gegen sich selbst dürfen wir ihm auf keinen Fall absprechen. — Es ist wahrlich nicht nötig, in dem Fall Nietzsche kontra Wagner die Frage „où est la femme?“ im gewöhnlichen Sinn aufzuwerfen. — Die große unglückliche Liebe in Nietzsches Leben war nicht eine Frau, sondern die Musik selbst, der seine heißesten Affekte entbrannten und die ihm doch ihr Bestes, das sie uns zu geben hat, vorenthalten mußte. — Wohl aber mag ihn mit der Zeit ein überpersönlicher Rivalitätsneid gegen den umso viel Größeren erfaßt haben, dem die unnahbare Göttin so verschwenderisch ihre Gunst hingab. — Und da ist es nun seltsam zu beobachten, wie Nietzsche bei seinen immer heftiger werdenden Ausfällen gegen den einst angebeteten Meister allmälig die Empfindung für dessen individuelle Eigenart verliert und mit immer wachsender Deutlichkeit und Treffsicherheit — nicht Wagners — sondern sein eigenes, Nietzsches Bild für die Schmähsucht seiner Leser an den Pranger stellt. — Dieser inhaltarme Poseur, der durch nichts Anderes mehr zu wirken vermag, als durch die große Geste des Schauspielers, — dieser virtuose Techniker, der nur einzeln Teile zu fertigen versteht und kein Ganzes, — er hat mit dem Schöpfer der Nibelungen, der Tristan-Musik nichts gemein. — Nietzsche-Zarathustra ist es, der ewig perorierende Philosoph, der, so oft er den Mund aufmacht, erst hundert Sätze über seine Weisheit spricht, ehe diese Weisheit selbst mit einem Gedanken — und dann meist nicht einmal mit einem selbstgefundenen — zu Worte kommen darf, — Nietzsche-Zarathustra, der sein Leben lang nur Stückwerk, — Gedankensplitter produzierte und niemals ein Ganzes schuf. —

Der Erdgeist zu Faust:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst — nicht mir!

Wagner zu Nietzsche:

Den Mann verhöhnst du, dem du gleichst, — nicht mich!

Nietzsche ist uns auch heute noch der typische Wagner-Apostat. — Was Nietzsche gegen Wagner vorbringt, ist, — zwar nicht richtig, — aber auch heute noch das Wirkungsvollste, psychologisch Entschuldbarste, was sich gegen Wagner vorbringen läßt. — Es läge daher keine sachliche Nötigung vor, hier außer Nietzsche noch irgend einen anderen Wagner-Gegner zu berücksichtigen. — So geschieht es denn

auch nur unter dem Zeichen des eben angeführten Zitates, daß ich in der Richtung von Wagner zu Nietzsche noch einen weiteren Schritt nach abwärts steige und den Namen des Letzteren mit einem anderen recht ungleichen Klanges in Gesellschaft bringe. — Und was mich dazu bestimmt, ist lediglich der äußere Anlaß einer schwunghaft betriebenen Reklame.

In den ersten Monaten des Festjahres 1913 lief durch alle größeren Journale die Ankündigung, ein deutscher Schriftsteller, Emil Ludwig, Verfasser einer rasch bekannt gewordenen, virtuos stilisierten, lesenswerten psychologischen Studie über Bismarck, beabsichtige zur Jahrhundertfeier von Wagners Geburtstag die deutsche Jugend durch Herausgabe eines eigens zu diesem Zwecke geschriebenen Buches vor den verderblichen Zauberkünsten des Bayreuther Meisters zu verwarnen. — Bald darauf veröffentlichte einer unserer ersten Literaten in seiner Zeitschrift ein Kapitel des erwarteten Buches mit einer empfehlenden Begleitrede. — Der Literat nennt sich Maximilian Harden, seine Zeitschrift „Zukunft". Und steht die „Zukunft" auch heute schon dem Los alles Künftigen bedenklich nahe, — Vergangenheit zu werden: — trotzdem — oder vielmehr gerade deshalb ist ihr Einfluß auf das deutsche Publikum noch immer ein so großer, daß dem angekündigten Werk schon durch diese Veröffentlichung, und also von vorneherein, eine weite Verbreitung gesichert war.

Was zunächst das vorgängig abgedruckte Kapitel betrifft, so enthält es als pièce de résistance eine Sammlung zeitgenössischer Urteile über Wagner. — Dagegen ist nichts einzuwenden, nur gegen die Tendenz, in der Ludwig diese Sammlung vornimmt. Es ist sicher interessant zu erfahren, was (um die drei letzten aus der Reihe zu nennen) Jakob Burckhardt, was der alte Grillparzer, was Bismarck von Wagner gehalten und über ihn gesprochen oder geschrieben haben. — Aber, — es ist das nur interessant zur Charakteristik Burckhardts, Grillparzers, Bismarcks — und nicht doch zur Charakteristik Wagners! — Oder was würden wir dazu sagen, wenn ein Historiker zur Charakteristik Beethovens die Urteile Napoleons, Goethes und — nehmen wir an — Savignys oder Jakob Grimms über ihn zusammenstellte? — Übrigens verschweigt Ludwig, daß sein Held Bismarck in einer der Volksreden nach seiner Entlassung in

durchaus zustimmendem Sinn auf Richard Wagner, als den Wiedererwecker der altgermanischen Götter- und Heldensage, hingewiesen hat. — Diese Rede stammt aus späterer Zeit, als die von Ludwig angeführten, abfälligen Äußerungen. — Bismarck hat also wohl — mit der ihn auszeichnenden Lernfähigkeit bis ins hohe Alter hinein — sein früher ungünstiges Urteil über Wagner korrigiert. — Das gereicht ihm zur Ehre, und Wagnern nicht zum Schaden. — Weshalb diese Tatsache dem deutschen Publikum unterschlagen? — Zur Hundertjahrfeier Richard Wagners, welche „in der Aufstellung der Wagnerbüste neben Bismarcks in der deutschen Walhalla gipfeln wird" (Ludwigs — nicht meine Wertschätzung jenes griechischen Tempelmuseums)? — Die Antwort auf diese Frage ist nicht schwer zu finden. — Sie aber — gereicht dem Verfasser des Wagnerbuches — — nicht zur Ehre!

Das mit Spannung erwartete Buch also erschien, und erwies sich, — als ein Nietzsche redivivus. — Nietzsche, — nichts als Nietzsche, — kein einziger Gedanke, der nicht schon bei Nietzsche gedruckt zu lesen wäre, — aber Alles breiter, mit Behagen ausgeführt, dem Publikum vorgekäut, und — um 3 Stockwerke tiefer gegriffen. — Auch in der Qualität der Begabung ist Ludwig ein Konterfei Nietzsches, — aber ein sehr verkleinertes. — Immerhin noch ein vorzüglicher Literat. — Schreibt einen virtuosen Stil. — Wenn Nietzsche einen Gedanken dreimal ausgesprochen hat und Ludwig ihn 7 weitere Male wiederholt, so kann ein Durchschnittsleser beim zehntenmal noch immer den Schein empfangen, er vernehme etwas Neues. So geschickt sind Ludwigs stilistischen Einkleidungen. — Auch im übrigen: — Nietzsche durch den umgekehrten Operngucker betrachtet! — Ist Nietzsche musikalischer Dilettant, — Ludwig manifestiert sich mit Applomb als musikalischer Ignorant. — So, wenn er (Seite 204) Harmonie mit Vielstimmigkeit identifiziert und Vielstimmigkeit — statt reicher Modulation, Instrumentation und Figuration — als die charakteristische Eigentümlichkeit des Wagner'schen Orchesters hinstellt. — Oder wenn er (Seite 205 ff) den Nachweis dafür erbringt, daß er in der Auffassung der Leitmotive nicht über die ABC-Weisheit jener Schuljungen hinausblickt, die, den „Leitfaden" in der Hand, jedes Auftauchen des Schwertmotives mit einem selbstgefälligen

„Aha“ begleiten. Auch Seite 281: „Es gibt im Triſtan keine eigentlichen Motive im Sinne der Tetralogie“. Gewiß: — ſowie Ludwig dieſen Sinn zu faſſen verſteht, gibt es ſie nicht! — Direkt komiſch mutet es an, wenn Ludwig (der ſich übrigens in der Vorrede ſelbſt als muſikaliſchen Laien bekennt) nach ſolchen Beweiſen ſeiner Sachkenntnis mit der Miene eines gönnerhaften Präzeptors Wagnern das Zugeſtändnis macht, er habe verſtanden, für das Orcheſter zu ſchreiben und die Stimmen ſeiner Sänger zu ſchulen. — Seite 260: — „Endlich am Schluß der Walküre: Zwei Stimmen! Endlich, am Schluß des erſten, am Schluß des dritten Aktes von Siegfried: zwei Stimmen!“ — Ludwig ſchreibt alſo ein Buch über Wagner und läßt den dritten Akt der Walküre mit einem richtigen Zwiegeſang Wotan—Brünnhilde ſchließen! — Nein! — Nichts weiter mehr! — Was Ludwig über Muſik ſchreibt, iſt — literariſches Gemüſe!

Bleibt von dem ganzen Buch nichts anderes übrig, als jene Technik der Kleinmalerei, jene Kompoſition des Bildes einer großen Perſönlichkeit aus einzelnen Charakterzügen und charakteriſtiſchen Anekdoten, die Ludwig im Dienſte ſeines Helden Bismarck mit ſo viel anerkennenswertem Erfolg ausgeübt hat. — Wie er ſie an der Geſtalt Richard Wagners zu betätigen weiß, darüber einige Beiſpiele:

Bekannt iſt die bildliche Kraft der Wagner'ſchen Muſik, — ihre Fähigkeit, unſere Phantaſie zur anſchaulichen Vorſtellung ſichtbarer Naturvorgänge anzuregen. — Das ſturmdurchwühlte Meer im „Holländer“, das waldige Tal vor der Wartburg, am Frühlingsmorgen und am Herbſtabend, — das Aufflimmern des Abendſternes vor Wolframs Lied im „Tannhäuſer“, — die Wolkenſchwäne aus dem Himmelsblau des „Lohengrin“, — das kriſtallgrüne Gewoge der Rheinfluten, die Schwefelkluft nach Nibelheim, die Regenbogenbrücke nach Walhall, — wer vermöchte ſie alle aufzuzählen, dieſe farbenleuchtenden, duftſchimmernden Naturbilder, die teils ſzeniſch verwirklicht, teils nur in Phantaſie angedeutet, aus dem myſtiſchen Abgrund des Wagner'ſchen Orcheſters ans Licht ſteigen! — Ein — Wagner übelgeſinnter aber talentierter — Literat, Max Nordau, hat deshalb die Theſe aufgeſtellt, Wagner habe als Muſiker ſeinen

Beruf verfehlt; als Landschaftsmaler aber wäre er der größten einer geworden. — Emil Ludwig weiß das besser! Er behauptet, dem Tondichter des Waldwebens im Siegfried, des Sonnenaufgangs in der Götterdämmerung habe es — an Naturſinn gefehlt. — Und warum? — Weil er es unterlaſſen habe, in ſeine Proſaſchriften und in die Privatbriefe an Freunde und Bekannte — Naturſchilderungen einzuflechten! — (So zu leſen Seite 35f und dann wieder Seite 141 des Ludwigſchen Buches. — Die wundervolle Stelle in „Oper und Drama", wo uns Wagner am Sommerabend in den Wald geleitet, um uns dort zum erſtenmal die ewige Melodie ſelbſt erlauſchen zu laſſen, — hat Ludwig überſchlagen oder wieder vergeſſen, — was uns ja nach den ſonſtigen Anzeichen für ſeine Wagnerkunde nicht zu verwundern braucht. —)

Wagner hat bekanntlich in der 1851 verfaßten Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde" den vollſtändigen Plan einer Erſtaufführung der Nibelungen-Tetralogie entwickelt, den er dann nach einem Vierteljahrhundert unerhörter Kämpfe und Wechſelfälle in Bayreuth ſiegreich verwirklichte. — Eine ſolche Erfüllung kühnſter Phantaſieentwürfe eines Künſtlers hat die Geſchichte der Menſchheit bisher noch nicht aufzuweiſen. — Wie ſtellt ſich nun Ludwig dieſem Phänomen gegenüber, daß die Genialität, die Charakterkraft eines Mannes und die Gunſt des Schickſals auf deutſchem Boden hat erſtehen machen? — Mit der Schadenfreude eines ſchlimmen Buben zitiert er den letzten Satz aus jener Mitteilung: — „Nur mit meinem Werke ſeht Ihr mich wieder!" — Als aber Wagner 1861 aus dem Exil zurückkehrte, hatte er in dieſen 10 Jahren nicht mehr geſchafft, als — die Vollendung der Dichtung der Tetralogie, die ganze Muſik des „Rheingold", der „Walküre", des größeren Teiles „Siegfried", die Skizzen zur Siegfried-Muſik bis zum Schluß, und — die ganze Dichtung und Muſik des „Triſtan". Alſo: — Ha ha ha! — hat Wagner ſich von ſeinen Freunden doch wieder ſehen laſſen, ehe ſein Werk noch vollendet war!

Für Wagners Situation im Exil, als er von 1849 bis 1861 Manuſkript auf Manuſkript, Partitur auf Partitur häufte, ohne die Möglichkeit, ja bald ſchon ohne die Hoffnung, jemals eine dieſer Schöpfungen auch wirklich erklingen zu hören, — ja ſelbſt ohne ſein

letztes Werk den „Lohengrin", der damals schon über alle größeren deutschen Bühnen ging, jemals selbst auf der Szene erlebt zu haben, — für seine mitunter in bitteren Klagen sich Luft machende Sehnsucht nach irgend einem lebendigen Wiederhall auf all dies glühende, verschwenderische Sichentäußern, — hat Ludwig nur die herzlose Frage: „Was macht ihn so wild?" Und die Antwort: „Daß er seine Wirkung nicht sieht, nicht genießt". (S. 38.) — Und aus dieser Abhängigkeit vom Sichtbaren, unmittelbar Erlebten, folgert er weiter, — daß Wagner kein echter Künstler gewesen ist!

Man greift sich an den Kopf. — Ist das nicht Seelenblindheit, — moral insanity auf dem Gebiete der Gefühlsphantasie? — Ja, — wenn wir es in Ludwig mit einem talentlosen Idioten zu tun hätten! — Aber — durch sein Bismarckbuch hat er bewiesen, daß er das nicht ist! — Wo steckt also der Schlüssel zu diesen Ungeheuerlichkeiten?

Wir finden den Schlüssel in dem wirkungsvollsten Blatt von Ludwigs Buch. — Das Blatt ist nicht von Ludwig verfaßt, es ist das Titelblatt des Buches mit einem angeblichen Porträt Wagners. — Dieses Bild ist kein Porträt, nicht einmal eine Karikatur. Denn eine Karikatur hebt einen charakteristischen Zug des Originals für unsere Apperzeption drastisch hervor. — Dieses Bild ist eine Invektive, eine Verleumdung! — Das kann ich auf Grund eigener Anschauung behaupten. — Das Bild wurde im Februar 1882 gemalt. — Ich habe mit Wagner zwar niemals persönlich verkehrt, — ich habe ihn aber wenige Monate vor und wenige Monate nach dieser Zeit gelegentlich der Ring-Aufführungen in Berlin (Mai 1881) und der ersten Parsifal-Aufführung in Bayreuth (Juli 1882) oft aus nächster Nähe, in wechselvollen, erregten Stimmungen, in bedeutungsvollen Momenten seines Lebens und in Ruhepausen, bei offiziellen, feierlichen Anlässen, und in zwangslosem Verkehr mit Freunden und Bekannten gesehen, und — wie nicht anders denkbar — mit dem glühenden Interesse eines begeisterten Anhängers auch beobachtet. — Eben darum war mein Sinn geschärft auch für alle beunruhigenden, widrigen, ja erschreckenden mimischen Emanationen dieser unergründlichen Natur. — Es war durchaus kein harmonischer, ausgeglichener, erfreulicher Gesamteindruck, den ich mit nachhause nahm. — Noch heute überläuft es mich kalt in Erinnerung an das faunische Lachen,

daß über Wagners Antlitz huschte, als er, nach dem Schluß des ersten Aktes der „Walküre", sich seinem Nachbar in der Loge, dem Grafen Gobineau (dem Urheber der bekannten Rassentheorie), zuwandte. — Ich habe einen solchen Ausdruck von losgelassenem Zynismus wohl nicht mehr wiedergesehen. — Hätte mein Nachbar im Parket in diesem Augenblick so zu lachen gewagt, — ich mußte mich gewaltsam zurückhalten, ihm nicht an die Gurgel zu fahren. — Alle guten aber auch alle bösen Geister wetterleuchteten aus Wagners Mienen. — Ich habe den Schwung seiner schmalen Lippen, die stets an einer inneren Sprachform zu modeln schienen, belauscht, während die Augen von Freudentränen überströmten (beim unverhofften Wiedersehen einer alten Freundin gelegentlich des Festbankettes des Patronatsvereines am Vortag der ersten Parsifal-Aufführung in Bayreuth). Ich habe diese Lippen gesehen, verzerrt von stolzer Verachtung (als Wagner, nach der dritten, letzten internen Aufführung des Parsifal, den Verein, der seine Hoffnungen enttäuscht hatte, auflöste und den Patronen ihren Abschied gab). — Ich sehe Wagner noch vor mir, als er bei jenem Bankett den Künstlern dankte und seinen persönlichen Freunden, deren Treue ihm nach den Enttäuschungen der ersten Ring-Aufführungen neues Hoffen ermöglichte. — ..... „Und so schuf ich meinen Parsifal! —" ..... Noch tönen mir diese Worte. — Ich habe niemals — und ich werde niemals wieder eine solche Klangschönheit erleben, wie damals, von dem einen Wort „Parsifal". — Alle Zauberdüfte Arabiens, der Weihegruß des heiligen Grales und der Opfermut seiner Ritterschaft quollen aus diesem einen Wort „Parsifal", — wie es von Wagners Lippen schwebte. — Wäre ich Maler, — ich könnte Wagner darstellen, — als Triumphator und als Demagogen, als Revolutionär und als Tyrannen, — als boshaften Sykophanten, als geduldigen Schulmeister, als gemütlichen Familienvater — als sadistischen Teufel und als verzückten Heiligen. — Nur der, als welchen ihn Renoir in jenem von Ludwig ausgesuchten Bilde hinstellt, kann er niemals gewesen sein: — Ein feister Schlemmer, mit zusammengekniffenen Schlitzäuglein, aufgedunsenen Wangen und schmatzenden Lippen. — Nur Einer, den der Haß blind macht, konnte seinem eigenen Werk durch Voransetzen eines solchen Titelblattes das Urteil sprechen.

Und da haben wir nun den gesuchten Schlüssel! — Er heißt — blinder Haß. — Und die Wurzel dieses Hasses, — auch sie haben wir verstehen gelernt. — Es ist die Rache des Neurasthenikers, dem Dionysos einen allzustarken Trunk kredenzte, — Götterwein, aus dem heiligen Gral zu schlürfen, — an welchem jener den Magen sich verdarb. — Es ist unbewußte Rivalität des Literaten und Federhelden mit dem Vollblutkünstler, — Sklavenaufstand des Talentes gegen das Genie. — Und es ist — last not least — schlechtes Gewissen! — Denn Ludwig weiß es im Grund seiner Seele sehr gut, daß er mit seinem Buch dem Größten, zu dessen Anschauung er zugelassen war, aus kleinlichem Trotz den Rücken wendet. Und dieses Wissen zu betäuben, ist ihm kein Mittel zu schlecht. Er befleckt sich selbst und sein Werk durch das Schandmal dieses Bildes; er fügt zur Insulte noch eine Fälschung, indem er das Bild mit einem Faksimile von Wagners Unterschrift versieht, — als stelle dieser sich zur Jahrhundertfeier in solcher Gestalt selbst dem deutschen Volke vor. — Und Ludwig merkt nicht, daß er hiemit die Insulte auf jeden Leser des Buches, auf das deutsche Volk selbst überträgt.

Findet sich nach dem Gesagten Emil Ludwig noch in der Verfassung, auf ein wohlgemeintes Wort zu hören, so rate ich ihm, fürderhin seine glänzende stilistische Begabung, sein feines psychologisches Anempfindungsvermögen in den Dienst von Personen und Sachen zu stellen, die er lieben kann, — und nicht von solchen, welche er hassen muß. — In seinem Bismarckbuch hat uns Ludwig — trotz manches Schwulstes und unverständlicher Orakelsprüche — dennoch Wertvolles gegeben. — In seinem Wagnerbuch versucht er nur, uns Wertvolles zu nehmen. — Der Versuch dürfe mißglückt sein.

Daß aber Maximilian Harden ein derartig stigmatisiertes Werk uns zur Jahrhundertfeier Richard Wagners zu empfehlen wagt, — das möge er vor sich selbst verantworten und vor der deutschen Nation ....., — die nun freilich, wie sie schon einmal geartet ist, ihn hierüber kaum zur Rechenschaft ziehen wird. — ..... — Ein französischer Publizist dürfte sich Analoges nicht erlauben.

Ich suche nach einem würdigeren Abschluß dieser Ausschau auf zeitgenössische Wagnerfeinde — und gerate an die Kundgebung — nicht eines Apostaten, sondern einer geschlossenen künstlerischen Per-

sönlichkeit, die, ihrer ursprünglichen Veranlagung nach zum musikalischen Dramatiker in Gegensatz gestellt, der Hundertjahrfeier Richard Wagners einen eigentümlichen Tribut zollt. — Herbert Eulenberg, der Autor der vollblütigen und daher vielverlästerten Dramen „Ritter Blaubart“ und „Anna Walewska“ (im vergangenen Jahr für sein letztes und — leider — schwächstes Stück mit dem Schillerpreis bedacht), hat eine neue Serie seiner mit Recht berühmten „Schattenbilder“ erscheinen lassen, kurzer Essais, in denen er in den mannigfachsten, abwechslungsreichsten Formen meist treffende Charakterzeichnungen berühmter Persönlichkeiten aller Zeiten entwirft. — Das Buch, „Neue Bilder“ betitelt, trägt die Jahreszahl 1913 und schließt, wohl in bezug darauf, mit einer Szene, Wagners letzte Rückkehr nach dem Palazzo Vendramin darstellend. — Nun stehen ja die deutschen Dramatiker angesichts der Gestalt Wagners in einer, von allem Anfang an nicht eben beneidenswerten Situation. Wären sie doch, als aufrichtige Künstler, vor sich und vor der Welt zu folgendem Eingeständnis verpflichtet: — „Da haben wir diesen Meister von Bayreuth, der ja offenbar in erster Linie Musiker war, — und vielleicht auch noch in zweiter und dritter Linie Musiker — und erst in vierter Linie Dramatiker, — und der dennoch auch nur als Dramatiker uns alle aus der Zunft, vom alten Hans Sachs bis auf — Herbert Eulenberg — um Kopfeslänge überragt! — Es ist schwer, Dichter sein, einem solchen Meister gegenüber!“ — Es darf daher Niemanden Wunder nehmen, wenn er dem Ehrentrunk, den ein deutscher Dramatiker Wagnern zu seinem hundertjährigen Geburtstag darbringt, einige Tropfen Bitternis beigemischt findet. — Eulenberg hat sich in solchem Dilemma mit List und mit Takt aus der Affäre gezogen. Er feiert den Meistet von Bayreuth durch einen überschwänglichen Panegyrikus, welchem er nur hie und da ein paar ironische Glanzlichter aufsetzt, — bringt aber diese Lobhymne nicht etwa mit eigener Stimme und aus dem Brustton der Überzeugung zum Klingen, sondern legt sie, in einem fingierten Selbstgespräch bei Wagners letzter einsamer Gondelfahrt in Venedig, keinem anderen, als diesem selbst in den Mund. — Nun hat der Leser das Nachsehen — buchstäblich! — Denn bei jedem Satz gondelt er — je nach seinem Bekenntnis — zwischen Furcht und Hoffnung: — Soll darin

Und da haben wir nun den gesuchten Schlüssel! — Er heißt — blinder Haß. — Und die Wurzel dieses Hasses, — auch sie haben wir verstehen gelernt. — Es ist die Rache des Neurasthenikers, dem Dionysos einen allzustarken Trunk kredenzte, — Götterwein, aus dem heiligen Gral zu schlürfen, — an welchem jener den Magen sich verdarb. — Es ist unbewußte Rivalität des Literaten und Federhelden mit dem Vollblutkünstler, — Sklavenaufstand des Talentes gegen das Genie. — Und es ist — last not least — schlechtes Gewissen! — Denn Ludwig weiß es im Grund seiner Seele sehr gut, daß er mit seinem Buch dem Größten, zu dessen Anschauung er zugelassen war, aus kleinlichem Trotz den Rücken wendet. Und dieses Wissen zu betäuben, ist ihm kein Mittel zu schlecht. Er befleckt sich selbst und sein Werk durch das Schandmal dieses Bildes; er fügt zur Insulte noch eine Fälschung, indem er das Bild mit einem Faksimile von Wagners Unterschrift versieht, — als stelle dieser sich zur Jahrhundertfeier in solcher Gestalt selbst dem deutschen Volke vor. — Und Ludwig merkt nicht, daß er hiemit die Insulte auf jeden Leser des Buches, auf das deutsche Volk selbst überträgt.

Findet sich nach dem Gesagten Emil Ludwig noch in der Verfassung, auf ein wohlgemeintes Wort zu hören, so rate ich ihm, fürderhin seine glänzende stilistische Begabung, sein feines psychologisches Anempfindungsvermögen in den Dienst von Personen und Sachen zu stellen, die er lieben kann, — und nicht von solchen, welche er hassen muß. — In seinem Bismarckbuch hat uns Ludwig — trotz manches Schwulstes und unverständlicher Orakelsprüche — dennoch Wertvolles gegeben. — In seinem Wagnerbuch versucht er nur, uns Wertvolles zu nehmen. — Der Versuch dürfe mißglückt sein.

Daß aber Maximilian Harden ein derartig stigmatisiertes Werk uns zur Jahrhundertfeier Richard Wagners zu empfehlen wagt, — das möge er vor sich selbst verantworten und vor der deutschen Nation ....., — die nun freilich, wie sie schon einmal geartet ist, ihn hierüber kaum zur Rechenschaft ziehen wird. — ..... — Ein französischer Publizist dürfte sich Analoges nicht erlauben.

Ich suche nach einem würdigeren Abschluß dieser Ausschau auf zeitgenössische Wagnerfeinde — und gerate an die Kundgebung — nicht eines Apostaten, sondern einer geschlossenen künstlerischen Per-

sönlichkeit, die, ihrer ursprünglichen Veranlagung nach zum musikalischen Dramatiker in Gegensatz gestellt, der Hundertjahrfeier Richard Wagners einen eigentümlichen Tribut zollt. — Herbert Eulenberg, der Autor der vollblütigen und daher vielverlästerten Dramen „Ritter Blaubart" und „Anna Walewska" (im vergangenen Jahr für sein letztes und — leider — schwächstes Stück mit dem Schillerpreis bedacht), hat eine neue Serie seiner mit Recht berühmten „Schattenbilder" erscheinen lassen, kurzer Essais, in denen er in den mannigfachsten, abwechslungsreichsten Formen meist treffende Charakterzeichnungen berühmter Persönlichkeiten aller Zeiten entwirft. — Das Buch, „Neue Bilder" betitelt, trägt die Jahreszahl 1913 und schließt, wohl in bezug darauf, mit einer Szene, Wagners letzte Rückkehr nach dem Palazzo Vendramin darstellend. — Nun stehen ja die deutschen Dramatiker angesichts der Gestalt Wagners in einer, von allem Anfang an nicht eben beneidenswerten Situation. Wären sie doch, als aufrichtige Künstler, vor sich und vor der Welt zu folgendem Eingeständnis verpflichtet: — „Da haben wir diesen Meister von Bayreuth, der ja offenbar in erster Linie Musiker war, — und vielleicht auch noch in zweiter und dritter Linie Musiker — und erst in vierter Linie Dramatiker, — und der dennoch auch nur als Dramatiker uns alle aus der Zunft, vom alten Hans Sachs bis auf — Herbert Eulenberg — um Kopfeslänge überragt! — Es ist schwer, Dichter sein, einem solchen Meister gegenüber!" — Es darf daher Niemanden Wunder nehmen, wenn er dem Ehrentrunk, den ein deutscher Dramatiker Wagnern zu seinem hundertjährigen Geburtstag darbringt, einige Tropfen Bitternis beigemischt findet. — Eulenberg hat sich in solchem Dilemma mit List und mit Takt aus der Affäre gezogen. Er feiert den Meistet von Bayreuth durch einen überschwänglichen Panegyrikus, welchem er nur hie und da ein paar ironische Glanzlichter aufsetzt, — bringt aber diese Lobhymne nicht etwa mit eigener Stimme und aus dem Brustton der Überzeugung zum Klingen, sondern legt sie, in einem fingierten Selbstgespräch bei Wagners letzter einsamer Gondelfahrt in Venedig, keinem anderen, als diesem selbst in den Mund. — Nun hat der Leser das Nachsehen — buchstäblich! — Denn bei jedem Satz gondelt er — je nach seinem Bekenntnis — zwischen Furcht und Hoffnung: — Soll darin

ehrliche Hochschätzung Wagners sich aussprechen, — oder ist das ein versteckter Nadelstich gegen seine Selbstüberhebung? — Nur zum Schluß fällt die Maske. — „Leicht sprang der Meister von der Kahnbank empor und lief zum Entsetzen der Frau oben, gewandt wie ein Seiltänzer, über den schmalen Rand des Fahrzeuges bis zur Spitze . . . . . Noch einmal zog er mit allen Sinnen gleichsam die Musik, seine Musik, die mit dem Winde anschwellend und abklingend zu ihm herüberklang, in sich ein. Wagner überall! jubelte es in ihm: Viel stärker, viel größer, als sie bei Sedan siegten, diese unmusischen Moltke und Roon, ... triumphiert meine deutsche Kunst. . . . . Die tönende Schale, in die es aus meinem Herzen getropft ist, reicht einer dem anderen weiter wie den Gral, — leuchtenden Auges und in höchster Entzückung. — Ich bin der größte Mensch seit Christus." — Diese letzten Worte sollen — das merkt ein jeder — Ironie sein, — blutiger Hohn auf den Größenwahn eines sich selbst überhebenden Künstlers. Und damit tritt auch alles früher Gesagte in ein mystisches clair-obscur, welches Herbert Eulenberg als Schutzmantel um die Selbstachtung breitet, — die er seiner Ehre als deutscher Dramatiker schuldig zu sein glaubt.

Ich möchte nun mit bezug auf diese fingierten letzten Worte Wagners und zum Abschluß auch meiner Ausführungen eine Frage aufwerfen: — Wir kennen den Begriff der unfreiwilligen Komik. — Nicht weit davon entfernt ist, was unser letzter schillerpreisgekrönter Dramatiker seiner Intention nach in jener erdichteten Wagnerszene uns vor Augen stellt. — Wäre es nun nicht denkbar, daß das dramatisch gestaltende Unterbewußtsein Eulenbergs seinem reflektierenden und ambitionierenden Oberbewußtsein einen Streich gespielt hätte, dadurch, daß es jenes zum Werkzeug gebrauchte in einem Prozeß, den man im Gegensatz zur unfreiwilligen Komik etwa „unfreiwilligen Ernst" oder so ähnlich nennen könnte? — Mit anderen Worten: — Wäre es nicht möglich, daß Eulenberg hier, indem er Wagnern eine barocke Übertreibung imputieren wollte, tatsächlich die Wahrheit getroffen hat? —

Man wird mir nach dem früher Gesagten nicht zumuten, daß ich hiebei an speziell sittliche Größe denke. — Sittliche Größe besitzt Wagner nur in seinen Phantasietaten, als Künstler; und als Mann

der Wirklichkeit nur in der unbedingten Hingabe an sein Werk. Ich denke vielmehr an eine menschliche Größe „jenseits der Grenzen von Gut und Böse." –

Was wir bei derartigen Erwägungen anstreben können, ist ja gewiß nur das Versagen und nicht das Funktionieren von Wertungsmaßstäben. — Immerhin ist es keine unbedeutsame Tatsache, daß wir keinen Augenblick mit der Antwort zögern, wenn wir etwa bei der Frage, wer von beiden der größere gewesen sei, die Gestalt beispielsweise Beethovens in Beziehung setzen zu — Gluck, — Böcklin, — Gottfried Keller, — Helmholtz, — Humboldt, — den Freiherrn von Stein, — Blücher oder auch Moltke, — daß wir aber bei Vergleichen, wie „Beethoven oder Bach?" — „Beethoven oder Schiller?" — „Beethoven oder Napoleon?" — in Zweifel und Ungewißheit geraten. — Bestimmter, als auf den Vergleich großer Männer, reagiert unser Gefühl auf den Vergleich ihrer Werke, — besonders wo wir es mit Werken ein und derselben Kategorie zu tun haben. — Und so frage ich denn weiter: Hat irgendein Künstler, den wir kennen, größeres Werk aus sich herausgestaltet, wie Wagner mit seinen Schöpfungen vom „Holländer" bis zum „Parsifal"? —

Ich würde mir selbst widersprechen, — dem, was ich zum Schluß des ersten Teiles dieser Schrift vorbrachte, — wollte ich den Mann einseitig an seinem Werke messen. — Sehen wir aber, wie Wagner, der Mensch, sich über sein eigenes Werk hinaussetzt mit der größten Tat seines Lebens, als er die Meistersinger komponierte, zu einer Zeit, da er vernünftiger Erwägung gemäß an seinem Werke verzweifeln mußte, — so gewinnt meine erste Frage nun wohl an Gewicht: —

War nicht etwa gar ein unfreiwilliger Ernst mit im Spiele, als Herbert Eulenberg, ein achtenswerter deutscher Dramatiker, in blasphemischer Absicht seines Oberbewußtseins dem Meister von Bayreuth jene überkühnen Worte in den Mund legte? — Noch höre ich Wagners Stimme: — „Und so schuf ich meinen Parsifal!" — Jede Spur von Blasphemie entweicht für mein Ohr, wenn es in dieser Stimme weitertönt: —

„Ich bin der größte Mensch seit Christus!"

Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

Hugo Heller & Co., Verlagsbuchhandlung
Leipzig und Wien I, Bauernmarkt 3

Imago

Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften

herausgegeben von

Prof. Sigm. Freud

Schriftleitung: Dr. Otto Rank und Dr. Hans Sachs

In dieser Zeitschrift kommen alle jene Zweige der Geisteswissenschaften zu Wort, für die die Psychoanalyse Bedeutung gewonnen hat: neben Ästhetik, Literaturgeschichte, Philologie, Pädagogik, Moraltheorie, Kultur- und Religionsgeschichte, Etnographie u. Folklore, insbesondere Mythenforschung, Philosophie, Metaphysik

Jährlich 6 Hefte bei 30 Bogen stark ..... M. 15 = K. 18

Internationale Zeitschrift für

Ärztliche Psychoanalyse

Offizielles Organ der Internat. Psychoanalytischen Vereinigung

herausgegeben von

Prof. Sigm. Freud

Redigiert von Dr. S. Ferenczi (Budapest) und Dr. Otto Rank (Wien)

Die „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse" stellt sich die Aufgabe, durch Referate, Kritiken und Originalarbeiten die Entwicklung der jungen Wissenschaft der Psychoanalyse zu fördern und zu vertiefen, sowie auch dem Anfänger durch didaktische Originalarbeiten eine Einführung in das Wesen und die Übung der Psychoanalyse zu geben

Jährlich 6 Hefte bei 40 Bogen stark ..... M. 18 = K. 21.00

Probehefte gern zur Ansicht

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W13E47
1913
c.1
MUSI

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 01 19 08 020 7